

# موسوعة أدباء أمريكا

الدكتور نبيل راغب

الجزء الثاني





## موسوعة أدباء أمريكا



الدكتور نبيل راغب

الهيئة العامة لمكتبة الأسكندرية	
928.1	رقم التتبع
٣٣٦٩٩	رقم التتبع

# موسوعة أدباء أمريكا

الجزء الثاني



دار المعارف

تصميم الغلاف : شريفة أبو سيف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج. م. ع .

أبتون سنكلير أديب أمريكي مارس كتابة الرواية كوسيلة لإبداء آرائه السياسية والاجتماعية والاقتصادية في المجتمع المعاصر ، لم يهتم بالقيم الجمالية والضرورات الفنية التي يتحتم وجودها في الرواية كعمل أدبي قبل أن تكون وسيلة دعائية لأفكاره واتجاهاته الأثيرية ، كانت معظم رواياته ناجحة تجاريا ليس لقيمتها الفنية ، ولكن لأنها كانت تمس مشكلات المجتمع ، وتحاول أن توضع حلولها . ومن الواضح أنه نجاح مؤقت مرتين بوجود مثل هذه المشكلات والقضايا ، وبمجرد أن تحل للمشكلة أو يتغير مسارها فإن الاهتمام بالرواية التي عالجتها يتلاشى من ثم . هذا يعني أن إقبال الجمهور على مثل هذه الأعمال يتوقف على مضمونها المعاصر فقط ، لكن سرعان ما يصرف نظره عنها ، بالسرعة التي أقبل بها نفسها عليها عندما تقبل عليه المشكلات الجديدة مع حركة المجتمع المتجددة دائما ، لذلك من النادر أن يقبل أحد الآن على قراءة روايات أبتون سنكلير على الرغم من أنها كتبت كلها في هذا القرن ، لأن المضامين الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي عالجتها أصبحت مجرد ملامح تاريخية لحركة المجتمع الأمريكي في النصف الأول من القرن الحالى .

لا يهتم بذلك الإعلام الاقتصاد والاجتماع والسياسة والتاريخ على سبيل التحليلات المتخصصة ، أما النقاد والمهتمون بالأدب فلا يلقون بالا إلى هذه الروايات لاعتقادها بالقيم الجمالية والضرورات الفنية التي لا تلبى بمرور الزمن ، لأنها تتعامل هي والأحاسيس والخصائص الثابتة في الإنسان أكثر من اعتيادها على قضايا الساعة ، لذلك يعتبر بعض النقاد أن روايات سنكلير تنتمي إلى الأدب الصحفى أكثر من انتمائها إلى الفن الروائى . فالقارئ لا يستطيع أن يقرأ الصحيفة بعد مرور يوم واحد على صدورها ، وهذا يفسر لنا : لماذا أصبحت روايات سنكلير تعامل الآن معاملة مجلدات الصحف القديمة !

ولد أبتون سنكلير في مدينة بالتي مور بولاية ميريلاند ، وتلقى تعليمه بكلية مدينة نيويورك التي تخرج فيها عام

١٨٩٧ ، ثم التحق بجامعة كولومبيا أربع سنوات ، لم يقتصر في تحقيق نفسه على الدراسة الجامعية ، بل كان قارئاً نهما يهتم بكل أنواع الكتب التي تقع بين يديه . وهذا ما ساعده على بدء حياته الأدبية مبكراً ، فكتب رواية « الربيع والحصاد » التي أسماها فيما بعد « الملك ميداس » عام ١٩٠١ ثم « مذكرات آرثر سترلينج » ١٩٠٣ ، و « ماناساس » ١٩٠٤ ، وتدور حول الحرب الأهلية ، و « رالف » ميدان الصناعة » ١٩٠٦ . وعلى الرغم من وفرة إنتاج سنكلير في هذه الفترة فإن رواياته لم تلق إقبالا جماهيريا ، ونظرا لاعتياده على قلمه في كسب رزقه فقد عانى شظف العيش في أبشع صوره مما يلد في نفسه بذور الحقد الطبقى وضرورة إعلان الحرب على الأغنياء الذين اعتبرهم مجرد مستغلين انتهازيين يمتصون دماء الفقراء . أدى هذا إلى اعتناق المبادئ الاشتراكية التي تنطرف إلى حدود الشيوعية وديكتاتورية البروليتاريا . كان إيمانه بهذا صادرا عن نظرة ذاتية بحتة وليس عن عقيدة اجتماعية متكاملة .

ومن الواضح أنه لصادف النجاح والقبول في مطلع حياته لما آمن بالصراع الطبقي . والدليل على ذلك أنه عندما أقبلت عليه الدنيا وعادت عليه كتاباته بثروة لا بأس بها -- عاش حياة الأثرياء الذين ظل يهاجمهم حتى آخر أيامه -- ويبدو أن إصراره على هذا الهجوم كان بسبب ارتباطه بنجاحه التجارى الذى لم يرغب في التخلي عنه إذا ماغير اتجاهه الفكرى الذى اشتبه به .

في عام ١٩٠٦ بدأت شهرته في الازدياد عندما كتب رواية « الأدغال » التي اتخذ مضمونها من اشتراكه في إحدى لجان تقصى الحقائق الحكومية التي ذهبت للتحقيق في الظروف القاسية التي يعيشها عيال حفاظ الماشية في شيكاغو . أثارت الرواية ضجة كبيرة في الأوساط السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، وخاصة أنها عاصرت الحملة التي شنتها الصحافة الأمريكية على مكاتب الفساد في ميدان السياسة والتجارة ، وهي الحملة التي بدأت عام ١٩٠٢ ، وعلى الرغم من أن الرئيس ثيودور روزفلت وقف ضد هذه الحملة فإنه أذعن لها أخيرا عندما نجحت في إثبات وجود الفساد ، وقامت بتعريبه بطريقة عملية .

تمكن سنكلير من ركوب الموجة ، فكتب عدة روايات يعرى فيها الفساد المسيطر على التنظيمات القوية والاحتكارات الضخمة التي تتحكم في حياة العمال على وجه الخصوص : كتب رواية « ملك الفحم » ١٩١٧ التي تتخذ من إضراب عمال الفحم في كولورادو منطلقا لشرعية نوعية العلاقات بين أصحاب المناجم ذوى النفوذ السياسى والاجتماعى القوي وبين العمال الذين لا يملكون سوى عملهم وجهدهم . كما كتب سنكلير عام ١٩٢٧ رواية « النفط » التي هاجم فيها الاحتكارات الضخمة التي يملكها أفراد قلائل على حين أنه في رواية « بوسطن » ١٩٢٨ شن حملة شعواء كالمهاجم فيها التهم للامتيازات الطبقية ، والوطنية المزيقة ، ووحشية الشرطة وغيرها من أوجه الظلم الاجتماعى والانحراف السياسى . لم تكن الرواية من وحي خيال سنكلير ، بل كانت كالمعاداة قائمة على قضية منطلقة في ذلك الوقت أمام القضاء عرفت بقضية سانشو وفانزيتى .

هكذا أضحى سنكلير رواياته إلى دراسات سياسية واقتصادية واجتماعية تتخذ من الفن الروائى مجرد وسيلة مؤقتة للوصول إلى إقناع القارئ ، لذلك كثيرا ما يبدو سنكلير مفكرا اجتماعيا أكثر منه فنانا روائيا : فهو يتعرض لموقف الكنيسة والدين بالتحليل والدراسة في كتابه « فوائد الدين » ١٩١٨ ، ويناقش قضايا التعليم في كتابه



« خطوة الأوزة » ١٩٢٢ وفي « صغار الأوز » ١٩٢٤ ، كما يدرس مشكلات التحويل في الإنتاج السينمائي في كتابه . « أبتون سنكلير يقدم وليام فوكس » ١٩٣٣ ، لم يترك صناعة السيارات أيضا بدون الكتابة عنها في « ملك السيارة الشعبية » ١٩٣٧ ، في هذه الروايات كان من الصعب وضع حدود فاصلة بين الخيال والواقع ، ومع ذلك فالخيال كان مجرد وسيلة مؤقتة لتحرية الواقع أمام القارئ بصورة واضحة محددة لا تقبل أى تزييف أو تقييد . وقد استفاد بيو الحرية والديمقراطية التي عرف بها المجتمع الأمريكي في الدعاية الصريحة للمبادئ الاشتراكية بدون خوف أو إرهاب من السلطة . ومع ذلك توقفت اشتراكيته الثورية عند حدود الإصلاح الاجتماعي التدريجي الذي برز بعد ذلك في القوانين التي صدرت لحياة العمال من الاستغلال والبطالة ، فلم يكن المجتمع الأمريكي بالكيان المزمق الذي يسمح للحقد الطبقي والضراع الدموي بالتسلل إلى داخله لهدمه من أساسه .

بمرور الوقت كان سنكلير يتعمد تدريجياً برواياته عن الفن الروائي إلى أن دخل بها نهائياً في مجال الصحافة البحثية للدرجة أن النقاد رفضوا تسميتها بالروايات ، لأنها كانت أقرب إلى التحقيقات الصحفية التي بدأت بكتاب « نهاية العالم » ١٩٤٠ كأول حلقة من سلسلة متتابعة من الكتب التي تعالج أوضاع العالم الملتئمة في أثناء الحرب العالمية الثانية . كان بطل هذه الأعمال الشبيه بالروائية صحفياً يدعى لاني بد يحوب آفاق العالم ، ويشهد المواقف المصيرية ، ويقابل القادة وهم يصنعون تاريخ تلك الفترة الحرجة ، لذلك كانت هذه الروايات بمثابة تحقيقات صحفية وضعت في كتب بدلا من نشرها على صفحات الصحف . كانت السياسة تغطي تماما على الفن الذي تلاشى تدريجياً . ويبدو أن الفن الروائي كان آخر شيء انضمت إليه سنكلير بدليل طموحه السياسي الذي دفعه مرات عدة لكي يرشح نفسه للكونجرس ، ولكي يصبح حاكماً لكاليفورنيا ! لعل فشله للتكرير يرجع إلى أنه كان مرشحاً اشتراكياً في حين لم يكن المجتمع الأمريكي في حاجة إلى اشتراكيته الثورية ، وخاصة أن حياته الشخصية لم تخرج عن نطاق الأعمال الناجح في الوقت الذي اتهم الجميع بالبورجوازية : فثلاكتب عام ١٩٠٤ دراسة بعنوان « أدبنا البورجوازي : السبب والعلاج » لم يبد فيها إعجابه بأى أديب أمريكي سوى جاك لندن وفرائك نوريس ووليام دين هاولز ونيودور درايزر على أساس ريادتهم للواقعية الاشتراكية في الأدب الأمريكي .

وعندما كتب سنكلير للمسرح كان من الطبيعي أن يجعل منه نمبراً لنشر أفكاره الاشتراكية : فكتب في عام ١٩١٢ مجموعة مسرحيات بعنوان « مسرحيات الاحتجاج » لكي تمثلها فرقة المسرح الجوال التي سافرت إلى مختلف الولايات ، لتقدم للمسرحيات ذات المضامين الاشتراكية . وربما كان العنصر الأمثل في فكر سنكلير أنه لم يتخل إطلاقاً عن إحساسه بالانتماء إلى وطنه ، كتب سلسلة رواياته « نهاية العالم » كخط دفاع فكري لوطنه عندما انقضت أبعاد تهديدات هتلر وموسوليني ، وتوالت حلقات السلسلة حتى اكتملت أحد عشر مجلداً نشرت وترجمت إلى أكثر من عشرين لغة منها الروسية . كان بطله بمثابة العميل السري الأمريكي الذي يحاول قدر استطاعته تحويل دفة الأمور في العالم المصلحة وطنه ، وذلك من خلال علاقاته بزعماء الدول المتصارعة . هذا يدل على إيمان سنكلير بطاقات الفرد وإمكاناته الشخصية التي تنكرها الشيوعية الشمولية ، وخاصة أن سنكلير

قال فى عام ١٩٠٣ : « إن قضيتى هى قضية الإنسان الذى لم ولن يهزم ، الإنسان الذى لا يقف طموحه عند أى حد ؛ فقد خلقه الله فى داخله هذا الإصرار المقدس » . وهذا يتعارض تماما والدعاية التى قام بها سنكلير لنشر النظم الاجتماعية الشمولية التى استهلك معظم أعماله الروائية ، وكانت النتيجة أنها دفعت ثمن ذلك غاليا ؛ فعلى الرغم من غزارة إنتاجه ، لم يعد يثير اهتمام النقاد ومتذوقى الادب ، لأنه لم يعط القيم الجمالية والضرورات الفنية حقها .

(١٩١٣ - .....)

إروين شو من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين بنوا شهرتهم على عمل أدبي واحد على الرغم من أنه مارس كتابة المسرحية والرواية والقصة القصيرة . كانت أولى مسرحياته « ادفنوا الموتى » التي كتبها عام ١٩٣٦ السبب الوحيد في إفساح مكان له بين الطليعة للمعاصرة للمسرح الأمريكي . كتب بعدها مسرحية « المهذبون » ١٩٣٩ و « المدينة الماددة » في العام نفسه ، ومسرحية « القتال » ١٩٤٥ ومسرحيات أخرى . نشر أيضا مجموعتين من القصص القصيرة بعنوان « البحار الراحل » ١٩٤٠ و « الصحبة » ١٩٥٠ . مارس كتابة الرواية الطويلة ونشر منها « الأسود الصغيرة » ١٩٤٨ ، و « الهواء المضطرب » ١٩٥١ ، و « ولوس كراون » ١٩٥٦ ، و « أسبوعان في مدينة أخرى » ١٩٦٠ ، و « الحب في شارع مظلم » ١٩٦٥ ، لكن كل هذه الأعمال الأدبية المتنوعة لم تكن لتتيح لإروين شو أية شهرة أوسع لو أنه لم يكتب مسرحيته الأولى « ادفنوا الموتى » . وهذه ظاهرة طبيعية في مجال الأدب والفن بصفة عامة ؛ لأن الإنتاج الفني يقاس بالكيف لا بالكم ، وكم من أدباء كتبوا عشرات الأعمال التي ربما زادت على المائة ومع ذلك لم يفسح لهم تاريخ الأدب وتراثه أي مكان لهم كان من المحتمل أن يكون إروين شو واحدا من هؤلاء المندثرين لولا تحفته المسرحية « ادفنوا الموتى » .

ولد إروين شو في نيويورك ، وتلقى تعليمه الثانوي في مدارس بروكلين . التحق بعد ذلك بكلية بروكلين حتى تخرج فيها عام ١٩٣٤ . تمثلت بداية حياته الأدبية في تحريره لباي ثابت في مجلة الكلية طوال وجوده بها . يعتبر شو هذه المجلة الكلية الحقيقية التي أهله بعد ذلك للخروج إلى ميدان الأدب ، بالإضافة إلى قيامه بكتابة بعض للمسرحيات التي أخرجها فريق التمثيل بالكلية . كانت حياته الجامعية تجربة عريضة وعميقة ، لأنها لم تقتصر فقط على مجرد الدراسة واستذكار المعلومات المختلفة : ففي السنة الثانية مثلا فصل من الجامعة بسبب رسوبه في مادة الرياضة ١ لم يشأ أن يضيع عام رسوبه هباء ، فامسح حرفا مختلفة لم تخرج عن نطاق مدينة

نيويورك : عمل في مصنع للروائح ومساحيق الزينة ، وفي محل لبيع الأثاث بالتصسيط ، كما اشتغل في عزز حكومي ، وأخيرا قرر العودة إلى الكلية ، لكن مثل هذه العودة تحتاج إلى مصروفات : ففضل في حرف أخرى لادئاف دراسته بالكلية مثل إعطاء الدروس الخصوصية للأطفال الصغار ، وعمل أميناً في مكتبة الكلية ، ومارس الكتابة على الآلة الكاتبة . أتاح له إمكاناته المتعددة تأليف أبحاث في اللغة الإنجليزية وبيعها لطلبة جامعة نيويورك الذين قدموها على أساس أنها من تأليفهم !

عندما تخرج شو بدأ يكتب تمثيلات لمسلسلة للإذاعة ، وسيناريوهات سينائية لهوليد وقصص قصيرة للنشر في مختلف المجلات والمصحف مثل « إسكواير » و « النيويوركر » و « القصة » و « مجلة بيل » وغيرها . وكان قد كتب مسرحيته « ادفنوا الموتى » في أثناء عمله بالإذاعة وبمجرد إتمامه لها قرر ترك العمل بالإذاعة بلاعودة ، لأنه أدرك أن إمكاناته الفنية أكبر من أن يحتويها الميكروفون ، لكن التجربة أثبتت بعد ذلك أن إمكاناته التي برزت في مسرحيته الأولى « ادفنوا الموتى » لم تكن القاصدة بل كانت استثناء . فلم تصل أية مسرحية أو رواية لشوا إلى مستواها على الإطلاق . كانت مسرحيته الثانية « الحصار » سطحية وساذجة ، وفشلت بالقدر نفسه الذي نجحت به مسرحيته الأولى ، أما مسرحية « للهديون » فقد نجحت جماهيريا ، ولكنها لم تبرز نجاح الأولى أيضا على حين لم يكتب مسرحية « للمدينة الهادئة » أن تُعرض ، ومن ثم لم يفهمها النقاد .

يبدو أن هوليد هو التي جنت على شو ، وأدخلت موهبته الحقيقية في طريق تجاري مسدود . فبعد النجاح العالي الذي أحرزته مسرحية « ادفنوا الموتى » وهو لم يتعد بعد الثالثة والعشرين من عمره سارعت الشركات السينائية الكبرى إلى التعاقد معه ، ليكتب لها قصصا سينائية مقابل مبالغ يسيل لها لعاب أي شاب في سنه ! ولم يكن بالطبع هدف هوليد أن تدعم موهبته الأدبية ، فقد كان الريح التجاري يمثل غرضها النهائي ، لذلك كانت تفقد على المواهب الجديدة مقابل أن تفرض عليها قيودها واتجاهاتها التجارية التي تلبى حاجات السوق المؤقتة . كان رأى معظم النقاد أن هوليد تمكنت من القضاء على ظهور جورج برنارد شو جديد في أمريكا ، وأثبتت التجربة صدق هذا الرأي !

#### المضمون السياسي والاجتماعي :

وما يؤكد ضرورة الشكل الفني في توصيل المضمون الفكري للفنان ، أننا نجد أن المضمون السياسي والاجتماعي الذي ورد من قبل في مسرحية « ادفنوا الموتى » قد استمر بالقوة نفسها في أعماله الأدبية التالية ، لكن كانت هذه الأعمال تفقر إلى الشكل الإبداعي والخيوي الذي تميزت به للمسرحية الأولى ، وكانت النتيجة أن انصرف الجمهور عنها برغم أنها تعالج المضمون نفسه .

كتب إروين شو - على سبيل المثال في أثناء إقامته في هوليد - مسرحية « الكنيسة والمطبخ والأطفال » ، لكنها فشلت فشلا ذريعا لأن شو - على الطريقة التجارية - تعود أن يكتب المسرحيات التي تتطلب منه كتابتها ، وليست تلك التي تدفعه إلى كتابتها من تلقاء نفسه ؛ فقد طلب هذه المسرحية الأخيرة اتحاد مناهض للفاشية . والوضع نفسه ينطبق على مسرحية « حديث المدينة » التي اشترك في كتابتها ومؤلف آخر فرضته عليه

هوليود ، وكانت تعالج المضمون السياسي والاجتماعي الذي يلوح حول مفهوم الحريات المدنية . ويبدو أن شو أدرك أن هوليود قدسجت عليه ، فقرر هجرتها . بعد ذلك اعتمد بعض لياقه الفنية ، وكتب كوميديا « نجمة » التي سخر فيها من الفزع الشديد من الشيوعية الذي كان في بداية انتشاره في ذلك الوقت في الولايات المتحدة ، وبلغ قمته بظهور للكاثية وسيطرتها على الفكر الأمريكي في فترة الخمسينيات .

كانت معاداة الحرب هي الخط الرئيس في معظم مضامين شو ، وهذا قد بشر العجب إذا علمنا أنه خدم مع القوات الأمريكية في الحرب العالمية الثانية في أفريقيا وإيطاليا وفرنسا وألمانيا ، لكن قد يزول العجب عندما نعرف رأي شو في الحرب ، يقول : إن الحرب جزء جوهري من الطبيعة البشرية ، ولن نتوقف أبدا إلا إذا توقفت الحياة الإنسانية نفسها ! ولكن كل مايريد هو التيقن من أن الإنسان يجارب من أجل قضية عادلة . هذا المفهوم لا يعارض مقاله التي نشرها حول مسرحيته الأولى في جريدة « النيويورك تايمز » والتي يقول فيها : « إنها أول مسرحية يؤلفها شاب يريد أن يعيش ولا يقتل ، هذه ليست رغبة فردية محضة ، بل يؤمن أن هناك عددا كبيرا من الشباب يشاركون في الرغبة نفسها لذلك فهو يتمنى من صمم قلبه أن يسرى في وجدانهم مفعول هذه للمسرحية ، فسيأتى الوقت - وهو أقرب مما نظن - لكي يطلب من هذا الشباب أن يقتلوا بجائهم في قتال زاحق بالوت والخطر . ولاشك أن عددا كبيرا منهم سيموتون ضحية أجهزة الحرب الرهيبة التي تتميز بالإتقان والدقة والكفاية للنتيجة في الأداء ! » .

والصعب أن كل نتوآت شو بالحرب قد وقعت ! فقد كتب مسرحيته « ادفتوا الموتى » عام ١٩٣٦ : أي قبل الحرب العالمية الثانية بثلاث سنوات ، ومع ذلك كانت أحداث المسرحية تدور في مستهل العام الثاني للحرب التي كانت متوقعة في ذلك الوقت ؛ فقد سادت الفاشية في إيطاليا والنازية في ألمانيا سواء على المستوى السياسي أو العسكري . ونجتمعت نذر الحرب في الجو ، كان من الواضح أن هدف الفاشية والنازية هو ضرب دول حرة أوروبا في عقر دارها للحصول بعد ذلك على مستعمراتها الأفريقية والآسيوية ! انعكس هذا الفزع على كل الكتابات التي كتبت في تلك الفترة القلقة والمضطربة من تاريخ العالم . كانت مسرحية « ادفتوا الموتى » على رأس هذه الكتابات . عاش إروين شو الأزمة العالمية المتفاقمة بكل جوانبها ، وحاول أن يجعل من مسرحيته تحليلا حاسما ليتجنب الناس وقوع حرب عالمية يسقط فيها ملايين الشباب والنساء والأطفال !

ادفتوا الموتى :

اختار الناقد جون جاسنر هذه المسرحية ضمن مجموعه للسماة « أفضل عشرين مسرحية في المسرح الأمريكي الحديث » وقال عنها في كتابه : « المسرح في مفترق الطرق » : إن أسلوبها الخيالي ومضمونها المعادى للحرب يجعلها في طليعة للمسرحيات التصويرية في المسرح الأمريكي ، وعلى الرغم من الخنكة الفنية التي كتبت بها فإن المنصر التعليمي كان واضحاً بما فيه الكفاية ، ولاغرو في هذا ؛ فالقن الأصيل لا يعارض التسليم طالما أنه بعيد عن الوعظ والإرشاد والقتير السطحي المباشر ، بل إن المضمون التعليمي لم يكن جديداً ؛ إذ تناوله من قبل الكاتب المسرحي النمساوي هانز شلومبيرج في مسرحيته « معجزة فردوم » التي تهاجم أحوال الحرب وبشاعتها من

خلال مضمونها الخيالي الذي يدور حول جنود قتلا في الحرب لكنهم رفضوا أن يدفنوا ! من الواضح أن المضمون الفكري مشاع لجميع الأدباء ، ولكن الفرق الجوهرى بين أديب وآخر يكمن في الشكل الفني الذى يستخدمه الأديب في توصيل مضمونه إلى جمهوره ؛ لذلك كانت مسرحية شو مختلفة تماماً عن مسرحية شلومبيرج من حيث المشاعر التى تثيرها والخاتمة التى وصلت إليها .

والشكل الفني في المسرحية يعتمد على النتائج السريع للمتغيرات المختلفة ، وتنوع الإضاءة من منظر إلى آخر . بذلك تخلف من العرض المسرحي التقليدي ، واستفاد بأسلوب السينما من حيث ربط المواقف بدون فترات لسكون أو إسدال ستار . ساعد هذا على تكثيف شحنة السخرية السارية في المسرحية بحيث اتحم الشكل الكوميدي والمضمون التراجيدي الذى تمثل في الصيغة التى أطلقتها اللجنة الأولى :

« إنه يتحتم على الرجال الذين ظلوا يموتون منذ آلاف السنين في سبيل فرعون ويقرر وروما أن يدركوا في النهاية ، وقبل أن تنصيب عليهم الفرصة إلى الأبد. - أن الإنسان قد يموت وهو سعيد ، ويدفن وهو راضٍ إذا مات في سبيل نفسه أو في سبيل وطنه ، أو لسبب آخر يمه هو شخصياً ، وليس له علاقة بفرعون أو قيصر أو روما ! » .

يتخذ إروين شو من هذا الموقف الخيالي التصويري ذريعة درامية لتعرية التفكير التقليدي السائد ، وخاصة عندما يتأطّب الجنرال الأول زوجات الجنود القتلى الذين رفضوا الدفن ، ويتسلقن لكى يقفن أزواجهن بالعودة إلى قبورهم ! فأصرارهم على موقفهم يهدد النظام الاجتماعي كله بالانهيار ؛ لأن الجنود سيهرون من ميدان القتال ، وسيخسر الجميع القضية التى يحاربون من أجلها ! ففى رأى الجنرال أنهم لن يستطيعوا القتال والانتصار في الحرب إلا إذا دفنوا قتلاهم ونسوهم ، فالحياة ليس فيها مكان للأموات ! لكن في نهاية المسرحية تتجمع الجثث يهدو عند حافة القبر وتسير يوقار عسكري حتى تصل إلى خارج المسرح في خطوات متتالية ! ثم يبدأ جنود فرقة الدفن الأربعة في خلع شاراتهم العسكرية ويسرون بالطريقة نفسها التى سارت بها الجثث ، ويكون آخر مشهد نراه في المسرحية ممثلاً في الجنرال الكرم فوق المدفع المصوب إلى القبر الفارغ !

تلك هى صيغة الاحتجاج النهائية التى يطلقها شو حتى يؤكد الخط الدرامى الرئيس الذى بدأت به المسرحية ؛ لذلك قارنها الناقد بروكس 'أنكستون' بمسرحية « في انتظار لقي » للكاتب الأمريكى الماصر كليفورد أوديتس عندما قال : « إن مسرحية إروين شو ستحفر دعاة الحرب وتجار الأسلحة والذخيرة لكى يقاوموها بكل إمكاناتهم ، فقد أكدت أنه من المستحيل أن تحقق الحرب شيئاً يصل إلى مستواه إلى الحياة الإنسانية التى يمتلكها الفرد واتى تهددها الحرب بالضياع في لحظة عائرة ! إنها مسرحية ذات طاقة متفجرة قادرة على التأثير العميق في كل الناس على اختلاف أنواعهم ، وذلك على الرغم من أنها تفتقد الأسلوب المتأنق والرشيق ! » ومسرحية هذه الطاقة المضجرة من السخرية العنيفة من أجل سلام الإنسان وأمنه لا بد أن تلقى رواجاً عند كل الناس بصرف النظر عن اختلاف المكان أو الزمان لذلك كان من الطبيعي أن يمثل إروين شو مكانة مرموقة على خريطة الأدب الأمريكى للماصر ، على الرغم من أن أعماله التالية لم تصل إلى مستواها الفني والفكري على الإطلاق !

(١٩١٣ - ١٩٦٦)

ديلمور شوارتز من الأدباء الأمريكيين اليهود الذين فشلوا في الانطلاق بعيداً عن حدود الجيتو اليهودي الذي ضربه حول أنفسهم . وتزداد خطورة هذا الجيتو إذا كانت حدوده فكرية وليست مجرد حدود جغرافية ! وأهم شرط يجب أن يتوافر في الأديب أن يكون واسع الأفق وشامل النظرة ، ولا يقصر اهتماماته على عنصر أو طائفة معينة ، لكن ديلمور شوارتز لم ينس مطلقاً أنه يهودي كلما أمسك بالقلم لكي يكتب قصيدة أو قصة قصيرة ! وطن بهذا أنه يجنم قضية قومه كشاعر وناقد وكاتب قصة قصيرة ، لكن النتيجة جاءت على عكس ما توقع تماماً ، فلم يتم به سوى الأقلية اليهودية في أمريكا ، وهي أقلية - وإن كانت مؤثرة سياسياً واقتصادياً وعسكرياً - أثرها الثقافي والفكري والفني لا يفرج عن نطاقها هي نفسها ! بهذا ينضم شوارتز إلى طائفة الكتاب اليهود الأمريكيين الذين يعتبرون أنفسهم يهوداً قبل أن يكونوا مواطنين أمريكيين من أمثال صول ييلو وبرنارد ملامد ، ودانيال فاكس ، وفليب روث ، وشتايل ويست ، وإيزاك باشيفز ستر وغيرهم من اليهود الذين حاولوا إشاعة ما يسمى بالقضية اليهودية في الحركة الفكرية للمعاصرة في أمريكا ، وهي قضية فيها كثير من الانفصال والوهم ، وخاصة أن المجتمع الأمريكي مجتمع مفتوح ، ويقدر الحرية الفردية ولا يجر على أحد ! بل إن اليهود الأمريكيين بالذات يتمتعون بميزات لا تنافر لأية أقلية أخرى أو حتى أية أغلبية في المجتمع الأمريكي ! ومع ذلك يحاول أدباء اليهود الادعاء بأن المجتمع يفرض عليهم العزلة على حين يعرف الجميع أن العزلة من أشهر ملامح الشخصية اليهودية ! كان شوارتز من أبرز الأدباء الأمريكيين اليهود الذين اقتضوا قضية العزلة هذه ، لكي ياجموا المجتمع الذي فتح لهم أعضانه !

ولد ديلمور شوارتز في بروكلين بنيويورك ، واشتغل بالتدريس والصحافة والنقد ، كما كتب الشعر والقصة القصيرة . تعود أن ينشر في أعماله خليطاً من أمحاله الشعرية والنثرية ، وخاصة تلك التي تكلم بعضها بمضاً إذا

كانت تتناول المضمون نفسه . فهو يعتقد أن المضمون الفكري الواحد إذا ما عولج نثرًا وشعرًا في الوقت نفسه - فإنه يبدو أكثر ثراءً وخصباً ؛ مما لو عولج بالنثر أو الشعر وحده ، لكنه في عام ١٩٥٨ قام بطبع ديوانه الكامل حتى يبرز إنتاجه الشعري على حدة . كان عنوان الديوان « المعرفة في الصيف : ١٩٣٨ - ١٩٥٨ » ، وبه حصل على جائزة بولنجن عام ١٩٦٠ . والواقع أن إنتاجه الشعري لم يكن ليتيح له مكانة مرموقة في تراث الأدب الأمريكي ؛ فقد كان يهودياً أكثر منه أمريكياً ؛ لكن النقاد المتعصبين لكل ما هو يهودي بدلوا أقصى ما في وسعهم ؛ لكي يظهره بمظهره الشاعر الرائد في مجاله . قاموا بالمحاولة نفسها مع أقرانه من اليهود وخاصة صول بيلو . نجحت محاولاتهم للترجمة أن يبلو حصل على جائزة نوبل للأدب لعام ١٩٧٦ الذي رشع فيه معه لنيلها أندريه مالرو وجراهام جرين وسيمون دى بوفوار . لم يكن روايات بيلو اليهودية لترقى قط إلى المستوى الإنساني والقي القوي الرفيع الذي كتبت به أعمال مالرو وجرين ودى بوفوار ؛

#### مجلة البارتيان الأدبية :

لم يقنع شوارتز بأن يعمل من قصائده وقصصه القصيرة بوقاً للأوهام والادعاءات الصهيونية ، بل انضم إلى مجموعة الكتاب اليهود الأمريكيين وأسسوا مع « مجلة البارتيان » التي كانت مركزاً لتجمعهم ومنصة يلقون من عليها آراءهم ذات البين واليسار ؛ وإذا عرفنا معنى كلمة « بارتيان » الإنجليزية وأنها تعني الشخص الذي يكرس حياته وفكره وجهده لمجاعة من الناس تؤمن بقضية خاصة بها ، وخاصة عندما يكون عضواً عاملاً في حركات المقاومة المسلحة في البلاد التي تحطها جيوش العدو - إذا كنا نعرف هذا المعنى أدركنا نوعية النظرة التي ينظر بها أمثال هؤلاء الكتاب إلى المجتمع الأمريكي : فقد أغلقوا على أنفسهم أبواب الجيتو التقليدي بحجة أن المجتمع يرفضهم ؛ وعكفوا على إحياء تراثهم اليهودي القديم وثقافتهم التي نشأت معهم ، وادعوا التقديمية بتأييدهم لكل الاتجاهات الليبرالية حتى يحدوا منها فترة لتثبيت مذهبهم الفكري والثقافي ، ووقوفوا مع كل جماعات الرفض ، والأهليات المثيرة للمتابع على الرغم من أن قادتهم كانوا دائماً موالين للسلطة بهدف السيطرة عليها في النهاية ؛

نمد القصص القصيرة التي كتبها شوارتز مرآة صادقة لكل هذه الاتجاهات الخفية والخبيثة . وهي التي جمعت في كتابين يجمعان بين الشعر والنثر : الأول : « في الأحلام تبدأ للستوليات » عام ١٩٣٨ ، والآخر : « عندما يتحول العالم إلى عرس » ١٩٤٨ . نقول إحدى شخصيات قصصه : إنها تأمى من أجل العالم كله ، وهذا الأسمى بعد النيرة المميزة لكل قصصه ، على حين نقول شخصية أخرى على سبيل الحكمة والنصيحة : « دع ضميرك يقوم بدور حروسك » . وهذه النصيحة والحكم موجّهة أساساً إلى المجتمع الأمريكي الذي ينظر بشكل إلى أهداف الأقليات اليهودية ، ولو لم يكن هناك مثل هذا الشك لما كرس شوارتز قصصه للتغلب على هذا الإحساس غير المريح .

ركز شوارتز كل الأضواء في أعماله على مواقف الأقلية اليهودية ، والصراع الذي لشر به اليهود من أجل الحصول على الثروة ، ولكنه يخفف من حدة هذا الصراع اللادى من خلال شخصيات الشباب اليهود الذين



يصارعون في شجاعة فكرية متقطعة النظر حتى يتزعروا اعتراف الآخرين بمكانتهم المرموقة في المجتمع ! يرجع شوارتز هذا الصراع إلى رفض المجتمع الأمريكي لليهود وإن كان لا يظهر هذا صراحة . ويحاول شوارتز أن يتقصص أروية الموضوعية حتى لا يتهم بالتصيب الكامل ، فيوحى من طرف خفي أن هناك من الأخطاء التقليدية التي يرتكبها اليهود الأمريكيون في حياتهم اليومية ما يقدم للمجتمع ذريعة مقنعة لرفضهم .

تذكرنا قصص شوارتز برواية صول يلو « الفسح » ١٩٤٧ التي يؤكد فيها الادعاء الذي يقول : إنه كتب على الجنس اليهودي أن يتحمل وحده خطايا المجتمع الذي يعيش فيه ككل وذنوبه ومستولياته . لكننا لا نعرف من أي مصدر حصل منه الكتاب اليهود على هذا الادعاء ! ولا نعرف أيضاً السر في غرامهم بالظهور بمظهر الضحية البريئة ! ربما كان السر في هذا هو كسب عطف المجتمع : أي أنهم يتمسكون حتى يتمكنوا ! لكنها حيلة عفا عليها الزمن ، لأن المجتمع الحضاري الحديث أصبح ينظر إلى المواطن على أنه إنسان له كل حقوق المواطنة وعليه كل واجباته بصرف النظر عن عقيدته أو دينه . لذلك يبدو للمفسون الفكري في قصص شوارتز رجساً وفاسداً يرغم أنه استعان بأدواته الشعرية وحيله الفنية لتوصيله إلى القارئ .

أما عن شعر شوارتز فقد اعتمد على الترجمة كما اعتمد على التأليف : فترجم مسرحية الشاعر الفرنسي رامبو « مواسم الجحيم » ١٩٣٩ ، و « شيناندوه » ١٩٤١ . كما كتب قصيدة طويلة عام ١٩٤٣ بعنوان « الكتاب الأول من سفر التكوين » . وتطور حول سنوات الغزو والمعاناة في حياة صهي يهودي من سكان نيويورك . وتحمل القصيدة الأفكار اليهودية التقليدية التي تبين هي نفسها مدى الضغوط الهائلة التي تمارسها مدينة نيويورك على هذا الصهي البريء الساذج بسبب يهوديته ، وليس بسبب طبيعة المدينة العملاقة نفسها . في عام ١٩٥٠ كتب شوارتز قصيدة طويلة أخرى بعنوان « حفل فردفيل من أجل الأميرة » وتحمل الصوت اليهودي التقليدي الذي قابلناه نفسه من قبل في قصص شوارتز القصيرة .

يستغل شوارتز قضية الإنسان الخالدة في محاولة إثبات وجوده في هذا الكون وعشدها بإسقاطات وانعكاسات يهودية بحتة . إن اليهودي هنا يمثل الإنسان بصفة عامة في بحثه عن معنى الوجود الذي يحيره منذ الأزل : فهو في نظره خير مثال للإنسانية وإن كان لا يصرح بذلك . تتركز القضية في الأسلوب الذي يتعامل به الفرد والمجتمع والطريقة التي يتقبل بها المجتمع سلوك الفرد وشخصيته . وغالباً ما يفرض المجتمع شخصيته وتقاليد على الفرد راضياً أو كارهياً على حين يتضام تأثير الفرد المادي على المجتمع لدرجة أنه يتقدم تماماً في كثير من الأحيان . يتبنى شوارتز بالطبع أن يفرض للمواطن اليهودي تقاليده وتراثه على المجتمع الأمريكي ، لكنه يأسى عندما يجد أن الجهاز الاجتماعي أكثر رسوخاً وقوة من أية أقلية ، ومهما بلغت هذه الأقلية من نفوذ سياسي واقتصادي .

### الشعر والتراث اليهودي :

في قصيدة « في السرير العاري - في كهف أفلاطون » من كتاب « في الأحلام تبدأ المستوليات » لا يفغر شوارتز موقف التاريخ من اليهود ، وكأن ما حدث لليهود من شتات كان غلطة التاريخ ، ولم يكن خطأ اليهود أنفسهم . يحاول .

تبرير عزلة اليهودى ، بفساد المجتمع المحيط به . يصور بطله فى القصيدة عزلة اليهودى فى غرفة نومه العارية على حين تمثل الصلة الفريدة بينه وبين المجتمع فى تلك الأضواء للتنجئة من الشارع والساقطة على حائط الغرفة . هناك أيضاً الضجة التى يحدثها بائع اللبن يزجاجاته فى الخارج . ينفض بطل شوارتز من سريره ويطل من نافلته على الشارع ثم يعود مرة إلى السرير لكى يبتز وحدته . هذه هى العزلة التى تحكم بها اليهودى على نفسه ، وادعى فى الوقت نفسه بأن المجتمع هو الذى فرضها عليه ؛ كما نجد فى الآيات التالية من القصيدة :

ويدوب الهواء الناعم مع طلوع الصباح  
يرفع للمقعد من قاع البحار العميقة  
ولا يجد سوى نفسه فى المرأة أمامه  
لا يعرف إلا ملاهيه وذلك الحائط الأبيض  
غرد الطائر وأرسل صفيره مع الهواء  
ومازال مغلفاً بالنماس والمحافظة والجوع والبرد  
يا ابن الإنسان ، إن الليل الجاهل  
لا يعرف قدرك ، فأنت الصباح المبكر  
وسر البداية . ومرة أخرى

سيظل التاريخ مذبذباً فى حلق ، ولا خفران له !

هكذا يمجّد شوارتز بطله اليهودى فى قصائده على حين أن الحياة تبدو مأسوية وتراجيدية ، لكنه فى مقالة له بعنوان « قلعة اللورد ويرى » من كتابه « تقليد للحياة ومشكلات أخرى فى النقد الأدبى » ١٩٤١ - يوضح أنه إذا استطاع إنسان المستقبل أن ينظر إلى الحياة نظرة زاخرة بالكوميديا والتراجيديا فى آن واحد - فإنه بذلك يتفادى من التناؤل الأجوف أو للصطنع ، ويستطيع أن يتجاوب هو والحياة بكل شجاعة وذكاء . عندئذ يمكن أن يتحول العالم إلى حرس حقيقى ؛ كما أكد عنوان ديوانه الذى صدر عام ١٩٤٨ .

من ناحية الشكل الفنى لقصائد شوارتز فإنها تمانى من الآيات الطويلة ذات الإيقاع البطيء ؛ مما يؤثر على تجاوب القارئ معها : فلعنى غالباً ما يأتى فى نهاية القصيدة بعد أن يصيب لللى القارئ ؛ لذلك عجز من إيجاد جمهور عريض من القراء لقصائده وخاصة فى دوائر المثقفين من غير اليهود . كان يمكن الجمهور أن يستمض بالشكل الفنى الجميل من للمضمون العنصرى المتكرر ، ولكن الشكل لم يسعفه . وكان من المتوقع أن يدرك شوارتز هذه الحقيقة فيفتح بذكره على المجال الرحب للإنسانية حتى يتيح لإنتاجه الأدبى أكثر عدد ممكن من القراء ، لكن النتيجة كانت على النقيض من ذلك تماماً . ففى أشعاره الأخيرة تضاعف إحساسه بالقرية والعزلة ؛ وسيطر على ما عداه من أحاسيس أخرى . واقتصر جمهوره على المثقفين اليهود ، أما على المستوى الأمريكى القومى فستطيع القول بأن شهره قد أوشك أن يندثر بموت صاحبه ، وذلك على الرغم من التأيد

المطلق والتشجيع للمستمر من النقاد الأمريكيين المتعصبين للأدباء اليهود والذين حاولوا أن يجعلوا منه أحد أعلام  
الشعر الأمريكي للعاصر ، لكن حكم التاريخ لا يتأثر بمثل هذه الاتجاهات والليول الذاتية . وهذه حقيقة  
لا يعرفها ولا يدركها الأدباء الذين ظنوا في أنفسهم القدرة على تشكيل التراث القومي طبقاً لأهواء الجماعات  
العنصرية التي ينتمون إليها .

(١٨٩٦ - ١٩٥٥)

زوبرت شيروود من الكتاب المسرحيين الأمريكيين الذين يؤمنون بدور المسرح في مجالات السياسة المعاصرة . كان هذا الإيمان سبباً في طغيان الفكرة عنده على الفن في بعض الأحيان . فن السهل تتبع أفكاره واتجاهاته السياسية من خلال الشخصيات والمواقف المتتابة التي تجسد مدى كراهيته للنظم الديكتاتورية الشمولية ، وخاصة تلك التي تمثلت في نازية هتلر وفاشية موسوليني . يقف شيروود بكل فكره وفته مؤيداً للديمقراطية الليبرالية للدرجة أنه يتبع أحياناً الطرق المباشرة في التعبير الفني مما أثر على الشكل الفني لمسرحياته ، وجعلها ترتبط ارتباطاً كاملاً بالمضمون السياسي الذي عاجلته ، من هنا كانت قيمتها التاريخية تزيد على قيمها الفنية ، وخاصة تلك المسرحيات التي اتخذت من قيام النازية في ألمانيا مضموناً لها ، فقد اقتصر مسرحياته بين عامي ١٩٤٠/٣٣ على مهاجمة هذا الزحف الديكتاتوري ، وترك إلى حين الكوميديا الاجتماعية التي اشتهر بكتابتها ؛ لذلك طغت الأنشطة السياسية والصحفية والاجتماعية التي قام بها على إنجازاته المسرحية التي اعتبرها بعض النقاد مجرد نشاط واحد ضمن أنشطة متعددة .

ولد روبرت شيروود في مدينة نيويورك بولاية نيويورك . تلقى تعليمه في ماساتشوستس ، ثم في جامعة هارفارد ، ولكنه لم يكمل تعليمه العالي بسبب تطوعه في الجيش الكندي العامل في فرنسا في أثناء الحرب العالمية الأولى ، وبسبب إصابته بجروح خطيرة . وقد تركت الحرب في نفسه مرارة عميقة جعلته يعمل كل ما في وسعه ، لكي يوضح للناس بشاعة الحرب وأهوالها ، ويؤكد لهم أن أممي مهمة للإنسان على وجه الأرض أن يمنع وقوع الحروب في المستقبل . بانتهاء الحرب أصبح شيروود الناقد المسرحي لمجلة «فانيتي فير» أو «سوق الغرور» في الفترة ١٩١٩ - ١٩٢٠ ، ثم انضم إلى هيئة تحرير مجلة «لايف» القديمة في الفترة ١٩٢٠ - ١٩٢٨ . وكان قد استقال مع روبرت بنشلي من مجلة «فانيتي فير» تضامناً مع الناقد دوروثي باركر التي طردها من

خدمتها بسبب مقالاتها النقدية القاسية . وقد اشتهر شيروود كناقذ سينمائي في مجلة «لايف» وكان أول ناقد يضع أساساً علمية منهجية للنقد السينمائي بعد أن كانت مجرد انطباعات شخصية يكتبها الناقد عن الأفلام التي يراها . ظهرت مواهب شيروود للمسرحية مبكرة عندما كان في هارفارد ، وكتب أول مسرحية له بعنوان «كان على صواب» وعرضت على مسرح الجامعة . كان أول إنتاج له على مسارح برودواي عام ١٩٢٧ عندما عرضت له مسرحية «الطريق إلى روما» التي لاقت نجاحاً باهراً ، وأظهرت تأثره الواضح بالأسلوب الكوميدي الذي عالج به جورج برنارد شو مسرحية «قيصر وكليوباترا» ١٨٩٩ ، لكنه نظر إلى المضمون من خلال نظرتة التي تهاجم قيام الحرب بأية ذريعة . كان هانيبال على وشك الاستيلاء على روما ، لكنه يتوقف على الزحف بسبب الإغراءات الملتوية التي تنصّبها حوله أميتس زوجة عضو مجلس الشيوخ المشهور فابريوس ماكسيماس الذي اشتهر بمنطقة وفصاحته وبلاغته . كان من الواضح أن أميتس قد استمتعت بالمهمة القوية للمفاعة على عاقبتها من أجل أن تعمق هانيبال عن التقدم في طريقه للاستيلاء على روما . وترى الكوميديا بالمواقف المرحلة الصاخبة على الرغم من جدية المضمون الكامن فيها ، والذي يشهر سيف المعارضة ضد الحرب ، ويحطم المآلات الرومانسية التي تعود الناس نسجها حولها من خلال عبادتهم للأعجاد العسكرية التي تنهض على التدمير والتخريب والقتل . تولت مسرحيات شيروود الناجحة ، فكتب «عش الحب» ١٩٢٧ ، و «زوج الملكة» ١٩٢٨ ، و «جسر ووترلو» ١٩٣٠ ، و «هذه هي نيويورك» ١٩٣١ ، ثم «عودة الشمل في فيينا» ١٩٣١ وهي من أشهر مسرحياته التي يعود فيها أحد دوقات أسرة هابسبرج الشهيرة من منفا إلى فيينا . هناك ينظم لقاء مع عشيقته السابقة التي تزوجت في غيابه معللاً نفسها كان غارقاً حتى أذنيه في نظريات التحليل النفسي وتطبيقاته لدرجة أنه يعجز عن ملاحظة خيانة زوجته له ! وعندما تصل الأخبار إلى علمه لا يصعق ، ولكنه يتقبلها بشبه ترحيب على أساس أن عودة الشمل بين زوجته وعشيقها السابق سوف يشفيها عملياً من ارتباطها العاطفي المموم به عندما تتكشف لها شخصيته الحقيقية .

في عام ١٩٣٣ كتب شيروود أول مسرحية له يهاجم فيها صعود هتلر إلى الحكم ، وإقامة النازية في ألمانيا . كانت للمسرحية بعنوان «أكروبوليس» وعالجت المضمون نفسه الذي يبرز هو بعد ذلك في مسرحية «متعة الآلهة» ١٩٣٦ التي رفعت أعلام السلام ، وأكدت أن السلام هو الفارق الوحيد بين عالم الإنسان وعالم الوحش . وفاز عنها بجائزة بوليتزر . وتنبأت بوقوع الحرب العالمية الثانية إذا ما سارت الأمور على ما هي عليه ! تدور أحداث المسرحية في فندق منزل يجمال الألب حيث يقم زوجان إنجليزيان ، وعالم ثلثي وفرنسي صاحب مصنع للذخيرة ، وبعض ممثل للمسرح الأمريكي . ومع تطور الأحداث يتيقن الجميع أن الشعوب الصغيرة ذات المصلحة الحقيقية في السلام عاجزة تماماً عن التصدي لطوفان الحرب القادمة . ومع هذه النغمة اليائسة للتسلية تستأنف أبريل الفتاة الغامضة الخلقة علاقة غرامية قديمة مع أحد الممثلين . وكأنها يريدان ارتشاف التمتع واقتناصها قبل أن يحرق الطوفان الجميع ! وهذا الحل المروني ليس محل على الإطلاق ، ولكنه يوضح تشاؤم شيروود من مصير الحضارة الغربية التي يرى أنها في طريقها إلى التحلل والاندثار طلالاً ، أنها تعمل في طياتها كل هذا العنف والكراهية والقسوة .

في عام ١٩٣٥ كتب شيروود مسرحية « الغابة للشجرة » التي اعترف النقاد بجيويتها الدرامية . تمخض المسرحية من صحراء أريزونا خلفية لها ، وتبدأ الأحداث بتقديم آلان سكوير الأديب الفاضل من نيو إنجلاند إلى محطة بترين ملحق بها مطعم رخيص لتناول الغذاء . كان في طريقه إلى كاليفورنيا عن طريق الأوتوبس . فقد كل أمل له في الحياة التي لم يجد لها أى معنى ، وفي بحثه عن هذا المعنى يطلب من أحد أفراد العصابات أن يقتله بعد أن غير بوليصة التأمين التي يملكها ، لكي يعمل ابنة صاحب المحطة والمطعم للمستفيدة بها بعد وفاته حتى تهرب من الحياة للشجرة الخائفة التي تحيط بها من كل جانب ! قال الناقد إدوموند جاجي عن هذه المسرحية : إنها كانت من أفضل الأعمال التي عبرت عن الحقائق المرة التي عاشها المجتمع في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى .

في عام ١٩٣٨ كتب شيروود مسرحية « الأب لينكولن في إلينوى » التي فاز عنها بجائزة بوليتزر للمرة الثانية . يتبع شيروود بدايات لينكولن في نيو سالم حتى رحيله إلى واشنطن بعد انتخابه رئيساً . تبلور الأحداث تطور شخصيته وإمكاناته التي ساعدته في الوصول إلى زعامة الأمة . ومع ذلك ظل التواضع نفسه والوداعة نفسها ! اعتمدت المسرحية على الجانب التسجيلي في بعض فقراتها عندما انقطع شيروود فقرات بأكملها من احاديث لينكولن وكتابات . ولا يثنى على القارئ أو المتفرج مدى إيمان شيروود العميق بالديمقراطية ، ولقته المطلقة في وطنه من خلال الرمز البطولي الذي يحسده لينكولن ، وقد أصبحت هذه للمسرحيات من الأعمال القومية التي تفيض بحب الوطن والديمقراطية والحرية .

في عام ١٩٤٠ ألف شيروود مسرحية « لن يكون هناك ليل » التي يحسد فيها بشاعة الحرب التي تجرف في طولانها كل المسالين والودعاء . بطل المسرحية جراح أعصاب فتلندى ناجح يدعى كارلو فالكونين يرفض الاستعداد لاحتياال الحرب التي لم تحسه من قريب أو بعيد ، لكن عندما تقع بلده فتلندا أسيرة الغزو ويقتل ابنه يجد أن الطوفان قد اجتاحت كل حياته ، وينغمس في الحرب حتى أخذه ، ويموت بعد أن يتركه : وجهه الأمريكية تدافع وحدها عن البيت . عند عرض المسرحية هاجمها النقاد على أساس أنها مثبثة للهمم بل اتهم بعضهم شيروود بالشيوعية ، لكن شيروود رد الهجوم بأعنف منه وقال : إنه آن الأوان لأمريكا أن تهجر سياسة النعمة التي تدفن رؤسها في الرمال فلنا منها أن الصياد لن يراها ! أكد أيضاً أننا طلالا حريصون على حياة النور الذي يشع من عقولنا فلا خوف علينا . كان هدف شيروود من مثل هذه للمسرحيات هو إشاعة الصمود الفكري ضد النظم الشمولية التي اجتعلت أوروبا .

لم يقتصر شيروود على التعبير عن موقفه الفكري الديمقراطي في مسرحياته بل ساهم في إنشاء لجنة الدفاع عن أمريكا بمساعدة الحلفاء كخط دفاع أولى : قام بتلهم الصليب الأحمر الأمريكي ، وبادر إلى التخفيف عن منكوبي فنلندا مما دعا الرئيس فرانكلين روزفلت إلى تعيينه مساعداً لوزير الحرية ووزير البحرية ، ثم مديراً لمكتب المخابرات العسكرية لما وراء البحار . وقد ساعد شيروود روزفلت في كتابة بعض خطباته الهامة ، وسجل شيروود خبرته وخدماته في الحرب في كتاب بعنوان « روزفلت وهويكتر » الذي فاز بجائزة بوليتزر وعدة

جوائز أخرى . ولاشك أن حياته الثيرة الصاخبة انمكست على الشكل الفنّ الذي تميّزت به مسرحياته التي ترددت بين الليلودراما والكوميديا والدعابة ، والسخرية ، والفلسفة ، والسيرة الذاتية ، والصلابة العقائدية ، والرقّة الشاعرية ! كانت كلها أدوات خفية لتدعيم موقف الإنسان ضد كل قوى الكبت والإرهاب والظلم .

(١٨٩٦ - ١٩٤٠)

يعد فرانسيس سكوت فزجيرالد من رواد الرواية الأمريكية المعاصرة الذين أرادوا تحويلها من مجرد وسيلة عبارة للتسلية إلى طاقة فكرية خلقة تؤثر في تفكير القراء وسلوكهم ، وتخرجهم من سلبيتهم وسطحيتهم إلى عالم إيجابي مثير . يختلف فزجيرالد ومعاصروه من أمثال منكليز لويس ووليم فوكنر وجون ستاينبك في أن مضمونه الروائي يدور حول الطبقة الأرستقراطية في المجتمع الأمريكي بعيداً عن عرق الكادحين الذي في روايات لويس وفوكنر وستاينبك . ويؤدى المال والثروة دوراً كبيراً في تشكيل فكر وسلوك شخصيات فزجيرالد . والمشكلة هنا ليست في الحصول على المال ، ولكنها في كيفية التصرف فيه ! وواضح في رواياته أن مشكلات التصرف في الثروة لا تقل صعوبة عن متاعب الحصول عليها . ويبدو أن مأساة الإنسان الحقيقية تكمن في أنه لن يرضى أبداً بالوضع الذي هو فيه مهما كان هذا الوضع !

ولد فزجيرالد في مدينة سانت بول بولاية مينيسوتا ، وبعد أن تلقى تعليمه المبكر في هذه الولاية انتقل لإكمال في نيويوركس وبرنستون . عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى خدم في القوات المسلحة الأمريكية ، وبانتهاها أدرك أن ثقافته تؤهله لكي يعيش من قلمه ، فأصدر أول رواية له عام ١٩٢٠ بعنوان « هذا الجانب من الجنة » . وفيها عبر عن كل الآمال والألام التي كانت تجتاح جيل الشباب الأمريكيين المثقفين في العشرينيات من هذا القرن ، بل إنه أصبح على مدى العشرين سنة التالية - أى حتى وفاته - صوت هذا الجيل الخائف الذي أضاعت الحرب العالمية الأولى كل القيم التي اعتر بها من قبل ، ولكنها أدت فيما بعد إلى هذه الكارثة الدولية ؛ لذلك ارتفعت نيرة احتجاجه في كتابه التالي « قصص عصر الجاز » عام ١٩٢٢ . ثم تبعه بروايته الثانية « الجميل والمملون » في العام نفسه . أما روايته « جاتسبي العظيم » التي اشتهر بها فقد كتبها عام ١٩٢٥ . ولم يكتب بعدها سوى رواية « الليل الشاعري » عام ١٩٣٤ ، ورواية لم يقدر له أن يتمها بعنوان « آخر ملوك المال » ونشرت بعد



موته في عام ١٩٤١ .

لم يقتصر نشاط فترجيرالد الأدبي على كتابة الرواية الطويلة ، بل نشر مجموعتين من القصص القصيرة : الأولى بعنوان «كل الشباب الحزين» ، ١٩٢٦ والمجموعة الأخرى «دقات على طبول الصباح» ، ١٩٣٥ . ومن الواضح أن إنتاج فترجيرالد الأدبي لم يكن وافراً ؛ لأنه لم يكن مهتماً بالكم بقدر اهتمامه بالكيف . كانت حياته الشخصية مثلاً للتوتر والقلق وكل تقلبات مجله الحائر لدرجة أنه كان يهرب من حياته بالإغراق في الخمر التي ساعدت على وضع حد لها ، ولم يتعد الخامسة والأربعين من عمره . كانت مأساته أنه لم يكن قانعاً بشيء ، وكان يسمى دائماً إلى الشهرة في عالم الأدب والثروة بين الأرسطراطيين . وإن كان قد حاز الأولى فإن حياته المتقلبة لم تنح له للحصول على الأخرى . لم تكن شهرته مؤقتة على أية حال ، بل كانت نابعة من إنتاج أديب أصيل عانى من الحياة ، وانكسرت معاناته على كتاباته في صديق فني لم يعتمد على التسجيل المباشر بقدر احتوائه على التجسيد الدرامي للعناية الإنسانية .

ليس معنى اهتمام فترجيرالد في رواياته بمضمون المال والثروة أنها زاهرة بهذا الخط التقليدي بالمغامرين اللاهئين وراء الثروة أبناً كانت ؛ فرواياته ليست بهذه السطحية والسذاجة ، لأنه يرى أن الهلك الحقيقي الذي يكشف جوهر الإنسان بعيداً عن كل الضغوط المعيشية والمظاهر الخادعة يمكن في امتلاك الإنسان ثروة ما ، في تلك اللحظة لا يمكن أن يتعلم بطرؤف الحياة القاسية ، ويرتكب الأخطاء والخطايا التي يقع فيها ضحايا الفقر والعوز ؛ لذلك تبدو مسؤولية التصرف في المال أقسى بكثير من مسؤولية البحث عنه . هذا بالإضافة إلى أن الإنسان الثرى عادة ما يكون محط أنظار الآخرين وتقربهم منه سواء كان حقداً أو ترفلاً لهم لم يحصلون على أى منفع من علاقاتهم به !

لعل هناك تنويعاً درامياً أخرى في روايات فترجيرالد على مضمون الثروة والمال ؛ فالمال عنده يؤدي الدور الجسد واللموس لقوى القدر التي لا ندرك كنهها ؛ فهبوط الثروة على الإنسان - سواء كدح في سبيل ذلك أو لم يكدر - يعد تدخلاً حقيقياً من القدر لكي ينقل هذا الإنسان من عالم الفقر إلى عالم الثراء ؛ وهو انتقال بين عالمين مختلفان تمام الاختلاف إلى درجة الانفصال الكامل بل التناقض ؛ وعلى الإنسان أن يكتيف نفسه بقدر الإمكان وإلا جرفه التيار ، فتتحول الثروة من نعمة إلى نقمة ؛ لذلك نجد أن مصير شخصيات فترجيرالد مرتين بالكيفية التي ينظرون بها إلى فروتهم : يقول فترجيرالد في قصته القصيرة «الصبي الثرى» :

«دعني أسكنى لك عن هؤلاء القوم الذين بلغوا من الثراء حداً فاحشاً ؛ لقد جعلتهم الثروة مختلفين تماماً عني وعنك ، إنهم يسكنون عالمًا لا ندرى عن حقيقته شيئاً ، ومع ذلك ندرك جيداً أنهم يمتلكون ما شاء الله لهم امتلاكه ، ومن الواضح أنهم يستمتعون بما يمتلكون منذ نموة أطفالهم ؛ ولن نجد الأحق الذي يقول لك : إن الثروة لا تغير الإنسان ؛ إنها لا تغير جلده فقط ، بل تغير جسده وعقله » .

بهذا الأسلوب يقدم لنا فترجيرالد صورة درامية للمجتمع الرأسمالي الأمريكي الذي يضع كل إمكانياته الرهيبة في سبيل الحفاظ على ثروته ومضاعفتها ، لكن للمأساة الحقيقية تكن عندما تتحول الثروة إلى هدف في ذاتها بدلاً من كونها مجرد وسيلة مؤدية إلى الوجود الإنساني الحر الكريم ؛ فمندما يضع الإنسان الثروة فقط نصب

عنيـه فإنه لابد أن يأتي اليوم الذي يرى فيه روحه وقد سحقت تحت وطأة طموحه للمادى ! وغالباً ما يخلط الإنسان بين الوسائل والغايات ، فلا يعرف تماماً إمكاناته الشخصية أو كيفية الوصول إلى استخدامها الاستخدام الصحيح تحقيقاً لغاياته الحقيقية في الحياة ؟

#### هذا الجانب من الجنة :

كان نجاح رواية فترجيرالد الأولى « هذا الجانب من الجنة » قد مكنته من مخالطة طبقة الموسرين الأثرياء الذين يرغبون دائماً في السمع بالأدباء والكتاب والفنانين كنوع من إكمال البريق الاجتماعي ، لكن الأمر كان مختلفاً تماماً بالنسبة لفترجيرالد الذي لم يأخذه بهذه البساطة والسطحية ، بل كان مصدر معاناة مستمرة له . صحيح أن هذا المجتمع البراق قد سحره ، ولكن المعاناة القاسية كانت تكن في الجانب الآخر للسحر : نجد مثلاً أموري بلين الشاب الثرى بطل رواية « هذا الجانب من الجنة » وقد اصطحب فتاة - لم يرها من قبل قط - من حفلة من تلك الحفلات الصاخبة ، وذلك في عريته القابعة خارج المنزل الذي يدور فيه الحفل ، لكنه لا يسلك سلوك الشباب الذين ينهلون من متع الدنيا وملذاتها ، بل يفاجئ الفتاة بسؤالها عن السبب الذي من أجله يجلس هما الاثنان في تلك العربة المظلمة ! فترد عليه الفتاة متعجبة بأنها ظننت أنها جاءا للحب والمغامرة ، وليس للفلسفة والتحليل ! لكنها لا تدرك أن المعاناة التي تنهشه من الداخل هي التي جعلته يسأل هذا السؤال الذي يبدو عليه البله لأول وهلة !

ظل فترجيرالد يؤكد لنفسه أنه كاتب فاشل حتى وفاته في هوليود عام ١٩٤٠ ، ويرجع اعتقاده هذا إلى أنه كان يكتب عن الأغنياء في الوقت الذي انهمك فيه الأدباء والمفكرون في الكتابة عن الفقراء والبؤساء ، وخاصة في مطلع الثلاثينيات عندما كانت الأزمة الاقتصادية العالمية تمسك بخناق الجميع . وبالرغم من المضمون النشاز الذي أغرم فترجيرالد بمعالجته فإن رواياته لاقت رواجاً بسبب الحرفية الفنية المتقنة التي كتبت بها . هذا يوضح الدور الحيوي الخطير الذي يؤديه الشكل الفني في توصيل المضمون الفكري إلى جمهور القراء : فالشكل المتقن أتاح لفترجيرالد القسك بمضمونه برغم عدم مواكبه للحالة النفسية التي كانت سائدة في الثلاثينيات . ويبدو أن فترجيرالد رفض أن يكتب عن مضامين لا يعرف عنها شيئاً ، فلم يخرج عالمه الروائي عن مجتمع المشربيات البراق ، مجتمع الثراء وموسيقى الجاز الصاخبة . وهو العالم الذي زخرت به رواياته حتى تلك التي كتبت في أعقاب الأزمة الاقتصادية الطاحنة . في رواية « جاتسى العظيم » يصف فترجيرالد هذا العالم فيقول : « طوال الليل كانت آلات السكسفون الموسيقية تهر بأغاني البلوز الحزينة ، على حين كانت مئات الأزواج من الأقدام الذهبية والفضية تترافق فوق الرمال المتألقة ! وعندما تذر الكون باللون الرمادي ساعة تناول الشاي امتلأت الغرف بتلك الوجوه الضرة النابضة بالحوى المهادلة والرعشة المنتشية ! ومع خروج الوجوه ودخولها امتزجت للملامح وأنغام الجاز الذي يحيط بالجميع . »

في هذه الفقرة يبدو لنا الأسلوب الرومانسي الذي يتبعه فترجيرالد في وصف المواقف . وعلى الرغم من النشوة التي تسيطر على الموقف ، فإن فترجيرالد - مثله في ذلك مثل كل الرومانسيين - لا يستطيع أن يتجنب

هذه المسحة الخفية من الحزن . وهذا راجع إلى قلقه وإدراكه لعدم قدرة الإنسان على التناغم الكامل مع هذا الكون مها حقق من رغبات ؛ لذلك فالبلبل الروائي الذى يسمى بكل طاقته وإرادته إلى التحقيق الكامل لذاته لابد أن يكون بطلاً مأسوياً . ينطبق هذا المفهوم على كل أبطال فترجيرالد دون استثناء كما نجد في شخصية جاي جاتسبى في «جاتسبى العظيم» ، وديك دايفرى «الليل الشاعرى» ، وستيج هوليرود السينياني ستار في آخر رواية لفترجيرالد وهى «آخر ملوك المال» التى لم يتمها قبل موته .

#### بين الانبهار والموضوعية :

تمثل رواية «جاتسبى العظيم» نموذجاً لفن الرواية عند فترجيرالد بصفة عامة . ومن يتعرض لها بالتحليل يستطيع أن يلم بأطراف عالمه الروائي كله . وهى تمثل صراعه الفنى ؛ لكن يتأذى عن الانبهار بعالم الأثرىاء او يلتزم بالموضوعية في السرد والتحليل والتشكيل ؛ فن الواضح أنه وقع صريع هذا الانبهار في رواياته الأخرى بحيث لم ير سوى جانب الجنة منه أما في رواية «جاتسبى العظيم» فقد وجد في الموضوعية الفنية خير تجسيد لهذا العالم . تجلّت هذه الموضوعية في شخصية الراوى نيك كاراواى الذى أبرز السليبيات والإيجابيات التى تحكم عالم الأثرىاء . وقد منحت موضوعية السرد توازناً دقيقاً لبناء الرواية مما جعلها أفضل روايات فترجيرالد على الإطلاق .

لاشك أن هناك تشابهاً بين شخصية كل من الروائي والراوى : فقد قدم كاراواى - مثل فترجيرالد - من الغرب الأوسط ؛ لكى يندمج في مجتمع الشرق الثرى . وعندما يحكى كاراواى حكايته عن جاي جاتسبى ، ذلك الفنى الفقير الذى قدم من داكوتا الشمالية والذى أصبح من الأثرىاء فيها يشبه لمح البصر ، والذى أهله ثراؤه لكى يحصل على الحب - يقول كاراواى : إنه من المبادئ التى تلقاها على يدى أبيه أن كبرياء الإنسان يبدأ مع مولده ، وليس له علاقة بما يمتلكه بعد ذلك . وقد فشل كاراواى في العثور على هذا الكبرياء عند كثير من الأثرىاء . وعلى الرغم من أن جاتسبى - المحدث النعمة السوق - كان يتسمى بحكم ثروته إلى عالم المورسين فإنه انتهى إليه قابلاً وليس قلباً ؛ لذلك كانت الثروة بالنسبة له مجرد وسيلة للزيد من الاستمتاع بالحياة ، مثل إصراره على استرجاع ديزى بوكاين والفوز بقلبا ؛ فالحب في نظره هو الثروة الحقيقية التى يمتلكها الإنسان ، وما المال سوى أداة لتسحق بهذه الثروة ، وفي مواجهة هذه الروح للتطلقة نصدم بتقاليد آل بوكاين الأثرىاء القدامى المتاة ؛ لقد أحالت الثروة حياتهم إلى صحراء قاحلة مجذبة ، واستطاعت أن تقضى تماماً على انطلاقات العاطفة عندهم : فثلاً يقول جاتسبى : إن صوت ديزى يردد صليل التفود ؛ وفي رواية «الليل الشاعرى» تنظر نيكول دايفر إلى الحب على أنه مجرد تغيير طارئ ومؤقت في حياتها ، فلم يعد ذلك العالم الشعورى المتكامل . وربما كانت مأساة جاتسبى تتمثل في أنه يمتلك الكبرياء الإنسانى الرفيع الذى يجعله يربأ بنفسه من أن يفرط في كيانه في مقابل الاندماج في مجتمع الأثرىاء الذى دخله بالفعل . وقد أطلق الراوى كاراواى على مظهر الطبقة الأرستقراطية اصطلاح «النهار الحثيث» الذى انتشر في عالم جاتسبى ؛ لكى يطمس معالم أحلامه الوردية : ففى البداية انبهر جاتسبى بهذا العالم الثرى والبارد ، وظن أن في قدرته اختراق سطحه السخيف الثلجى وصولاً إلى

قلبه الدافئ' ، لكنه يشغل بسبب تنفُّل روح الكبرياء داخله ، وبسبب قلبه الذى ينبض بكل المشاعر الدافئة ، والذى لم يحتمل البرودة الأرستقراطية !

وجانسي شخصية مأسوية بمعنى الكلمة بسبب الضغوط التى عانى منها سواء من داخله أو من خارجه . يكفى أنه يرمز للإنسان الذى يمتنع كبريائه عن مسايرة المجتمع الذى حكم عليه بالعيش فيه ؛ فهو يعلم بالحب ، والكبرياء ، والكرامة ، والإحساس الناضج والقلب الكبير ؛ ولكن القيود المادية المرتبطة بالثروة تحيط به من كل جانب وتضيق عليه الخناق ! وربما كان رفض جانسي لمبادئ المال أنه لم يتعب فى الحصول عليه ؛ فقد هبطت عليه الثروة عندما ورث تركة ملك من ملوك تجارة النحاس كان قد تبناه . وأصبح لدى جانسي الشباب والفراغ والثروة ، فأقام الحفلات الصاخبة التى تردد عليها الشباب ، وكانت أغلبيتهم من غير المدعوين ! كان الراوى كاراواى من المدعوين ، وهو فى الوقت نفسه ابن خال ديزى التى وقع جانسي فى حبها عندما عمل ضابطاً فى الجيش فى أثناء الحرب العالمية الأولى . وبينما كان مع القوات الأمريكية فى أوروبا بلغه نبأ زواج ديزى من توم بوكاين ، لكن بعد انتهاء الحرب جدد علاقته بها ، وفى موقف عاصف وصاحب للغاية يصارح بوكاين أن ديزى ستركة لكى تعيش معه ؛ أى مع جانسي !

لكن بوكاين ينتقم من جانسي بإعلان الجميع أن جانسي حصل على ثروته بطرق مريبة ، وتتوالى الأحداث القدرية بعد ذلك نتيجة لهذا الجرم المموم ، فتهرب ديزى مع جانسي فى عربة بقيادتها ، ولكنها تصدم امرأة كانت تعبر الطريق مندفعة فتقتلها ، ومع ذلك تستمر فى الانطلاق المجنون ، وتشاء الأقدار أن تكون المرأة المنكوبة عشيقاً لبوكاين ، وتحير زوجها النمس وهى على فراش الموت أن جانسي كان قائد العربة ، فتكون النتيجة أن ينطلق الزوج فى أعقاب جانسي ليرديه قتيلاً برصاصة ثم يتحرق ! ويأتى دور الراوى نيك كاراواى ليشر على جنازة جانسي ويدعو الأصدقاء الحميمين لحضورها ، لكن لا يحضرها أحد ! لأن أصدقاء للمتعة الانتهازية بنفوس فور اختفاء مصدر المتعة ، ويتكون الأحران ليجترها غيرهم !

هذا هو المجتمع الثرى الذى تمرى فى روايات فترجيرالد . وإن كان فترجيرالد يبدو لأول وهلة واحداً من الميودين بهذا المجتمع - فإن أصابته الفنية مكنته من كشفه على حقيقته ؛ فالفن الموضوعى قادر على التوغل فى أدغال النفس البشرية بعمق عن الانبهار الذى يلزم الإنسان النظرة الضيقة ذات البعد الواحد ، ولذلك كانت الرواية عند فترجيرالد بمثابة البوتقة التى تنصهر فيها كل صراعات النفس البشرية دون أن ينحاز إلى جانب معين من جوانب هذا الصراع الأزل والأبدى .

(١٨٧٤ - ١٩٦٣)

لا يمكن أن ندرس الشعر الحديث إلا بتجاهل إنجازات روبرت فروست الشعرية ؛ فهو شاعر له مذاقه الخاص ونظراته المنفردة إلى الطبيعة والإنسان ، وقد ظل غلصاً لهذه النظرة منذ أن نشر أول ديوان له عام ١٩١٢ بعنوان «وصية صبي» ثم ديوان «شالي بوسطون» عام ١٩١٣ ، وذلك إلى أن نشرت أعماله الكاملة عام ١٩٤٩ ثم ديوانه الأخير «في العراء» عام ١٩٦٢ . وهو الديوان الذي مات بعده عام ١٩٦٣ . لم يكن ارتباطه الوثيق بحب الطبيعة والإنسان سبباً في إصابة قصائده بالتكرار للمل ، بل منح قصائده مذاقاً خاصاً بين شعراء عصره ؛ فقد حرص في قصائده المتعاقبة على اكتشاف الجوانب المتعددة للطبيعة البشرية والطبيعة الكونية ؛ وأدى هذا إلى الخصب الخيالي الذي يتمتع به شعره . كان وانغاً من نفسه بحيث لم يتأثر بالهجوم الكاسح الذي شنّه عليه الناقد إدموند ويلسون في عام ١٩٢٦ عندما قال : «إن روبرت فروست يملك خيطاً أصيلاً وإن كان رقيقاً - من الحساسية الشعرية ، لكنني أجدّه مملاً وكتيباً لدرجة لا تحتمل ! وهذا يرجع بالتأكيد إلى شعره الفقير والمتواضع . وهو - في رأيي - قد حاز تقديراً يفوق قدره الحقيقي بكثير ، ذلك التقدير الذي رفعه في أحيان كثيرة فوق مستوى معاصريه دون وجه حق !» .

لكن هجوم إدموند ويلسون لم يؤثر في مكانة فروست بين معاصريه من أمثال إي. إي. لويل ، وجون جولد فليتشر وكورنراد آيكن . بل اعترف الجميع بشعره كإحدى العلامات المميزة للشعر الأمريكي المعاصر ؛ كان روبرت فروست من الشعراء الأمريكيين الذين يجمعون بين المحلية الأمريكية وبين الإنسانية الشاملة ؛ فن السهل على القارئ أن يلمس الروح الأمريكية من خلال التعبيرات العامة التي يستخدمها ، ومن خلال التراكيب المكثفة والمركزة مع قليل من السخرية والتهكم والغموض ، هذه الروح تتمحور بالتحفة الوصفية الرفيعة التي تتميز بها منطقة نيو إنجلاند في الولايات المتحدة ، وهي التي غالباً ما أوحى للشعراء الأمريكيين بالقضايا

الأمريكية التقليدية المتمثلة في نوعية العلاقة بين المجتمع والطبيعة ، لكن فروست يختلف هو ومعاصروه في أنه لم يقم نفسه في السياسة أو في الحياة المكددة داخل المدن الحديثة ، فقد التزم بالقضايا الجوهرية التي تحدد علاقة الإنسان بالطبيعة كمطلق أولى بعيد عن تعقيدات الحياة المعاصرة التي غالباً ما تجعل رؤية الإنسان إلى وجوده الحقيقي متعلدة .

ربما كان لمجموع إدموند ويلسون على فروست بعض الأعداء : فثلاً يقع فروست في خطأ السطحية المباشرة في قصائده الطويلة التي تتعد عن الطبيعة ومظاهرها ، لكن تجسد البشر في حياتهم اليومية ، حتى في قصائده الغنائية نجده يلجأ أحياناً إلى الوعظ والإرشاد ! يعاني فروست أحياناً أخرى من الروح الانزالية التي قد تصل به إلى ضيق الأفق وفقر الخيال ؛ مما يؤثر على أصالته الشعرية ، ويضعف من فلسفته الخاصة به ، لكن لا يعد هذا السمة الغالبة لشعره ، ولا يستحق أن يهاجم بهذا الأسلوب العنيف الذي شنه عليه إدموند ويلسون : والدليل على ذلك القوة الكامنة في أشعار فروست ، والتي تمكنت من الوصول إلى وجدان الجيل الحالي من الشباب الأمريكيين على وجه الخصوص برغم أن بعضها كتب منذ أكثر من نصف قرن من الزمان .

#### الشاعر المميز :

وعموماً فرويرت فروست شاعر محير لا يسهل إصدار حكم عام عليه ، فلم تكن نشأته تقليدية بحيث يمكن تتبع خصائصها الرئيسة ، بل كانت ملوثة بالتناقضات والتطورات المفاجئة والخسوط المتقطعة . وانعكس هذا بدوره على شعره ، لولا حبه العميق للطبيعة لكانت قصائده عبارة عن لحات متناثرة ليس بين بعضها وبعض ثمة علاقة أسلوبية . فقد ولد عام ١٨٧٥ في سان فرانسيسكو بكاليفورنيا لكن موت الأب جعل الأسرة تنتقل إلى مدينة لورانس بولاية ماساتشوستس وهي البقعة التي جعلت فروست يهيم بها بالطبيعة ، وتزكت بصيائها واضحة على شعره وفلسفته . لكن لم تظل الحال على هذا للتوالت ، بل دخل المدرسة العليا في لورانس ، وتأهل للالتحاق بكلية دارتماوث ، ولكنه تركها بعد عدة شهور فقط .

في عام ١٨٩٣ تزوج إليانور وايت ، وبعد ذلك بهامين التحق بجامعة هارفارد ، ولكنه تركها هي الأخرى بدون الحصول على أية شهادة جامعية . ثم جرب حظه في الوظائف عشر سنوات ، ولكن كان هم الأول في هذه الفترة هو الحصول على اعتراف الآخرين بموهبته كشاعر من خلال القصائد التي كتبها تبعاً . وعندما لم يتحقق طموحه بالسرعة التي رغب فيها قرر أن يتزوج مع زوجته وأطفاله إلى إنجلترا في عام ١٩١٧ استأجر هناك مزرعة بالقرب من لندن ، وتمكن من خلق صداقات مع مجموعة شعراء إنجلترا أمثال روبرت بروك ، وويلفريد جيبسون ، وإدوارد توماس . لم يقتصر الأمر على هذه الصداقات ، بل نجح فروست في أن يمد ناصراً لأول ديوانين له : « وصية صبي » عام ١٩١٣ و « شبلي بوسلون » عام ١٩١٤ . وقد استقبل القراء والنقاد الديوانين بحماس .

وعندما عاد فروست إلى أمريكا عام ١٩١٥ وجد أنه أصبح من الشعراء المعترف بهم في الأوساط الأدبية وعلى الرغم من العداء الذي كان يكنه فروست للحياة الأكاديمية التي تصيب كثيراً من الدارسين بضيق الأفق

وجعته يهجر الدراسة الجامعية مرتين دون الحصول على شهادة دراسية - فإنه قبل أن يعيش الحياة الجامعية عندما عمل مدرساً للشعر بالجامعات أو شاعراً زائراً يحاضر عن تجربته الشعرية . كانت حصيلة فروست ثمانية دواوين جمعت عام ١٩٤٩ ثم أضاف إليها فروست آخر ديوان له بعنوان « في العراء » عام ١٩٦٢ . حصل فروست على جائزة بوليتزر للشعر أربع مرات سنة ١٩٢٤ و ١٩٣١ و ١٩٣٧ و ١٩٤٣ .

وبما يدل على قصر نظر إدموند ويلسون في هجومه الكاسح على فروست عام ١٩٢٦ أن ناقداً كبيراً مثل جون كروزرانسم صرح في الخمسينيات بأن فروست يعد من أعلام الشعر العالى المعاصر . وقد صرح رانسم بهذا على الرغم من أن فروست لا ينتمى في شعره إلى الأساليب الشعرية الحديثة التي سادت القرن العشرين ؛ فقد كانت فترة تجريبية وطليعية وخصوصاً في مجال الوزن والإيقاع والثقافة ، لكن فروست بتراكيه الأيامية التقليدية يبدو متمسكاً إلى تشوسر أكثر من انتائه إلى ت . س . إليوت ؛ فشهرته لا تعتمد على التجديد بقدر ما تعتمد على ارتباطه الوثيق بالاستعارات المكثفة ، وقدرته الفائقة على رؤية الأشياء التي لا يراها الفرد العادى ، وموهبته في تجسيد التنويعات المجردة وللمتعددة .

#### تطوره الشعرى :

يوضح التطور الشعرى عند فروست أنه تحول من الشعر الثنائى ذى القصائد القصيرة التي أغرم بها في مطلع حياته إلى الأعمال الشعرية الدرامية ذات النفس الطويل . في أشعاره الثنائية تبدو العلاقة بين الشاعر وبين ظواهر الطبيعة مثل العمود الفقري الذى يمنح القصيدة وحدتها العضوية واستقلالها الذاتى ، ومع ذلك فالإجاء الشعرى يدل على أن الشاعر يهدف إلى تجسيد معان أكبر من أن تحتويها قصيدته القصيرة : أى أنه ينطلق من الخاص إلى العام ، ومن النسي إلى المطلق كما نجد في قصيدة « المرعى » التى يقول فيها :

« سأذهب خارجاً لكي أظهر ينبوع المرعى .

وإذا توقفت في طريق ظكى أخلص من الأوراق المتساقطة .

سأنتظر حتى تصفو لي المياه .

لن أمكث هناك طويلاً .

وعليك أن تسرع للقاء هناك ! »

في هذا القطع تبدلنا الأشياء الصغيرة مثل المرعى ، والينوع ، والأوراق المتساقطة ، والمياه الصافية ، والإسراع إلى اللقاء - كل هذه أشياء تدل على معان أكبر منها ؛ ومن ثم فهي تتحول إلى رموز فنية تحتوى في داخلها الإنسان والطبيعة والكون كله ! والرموز هنا ليست من ذلك النوع الذى يدل على أشياء محددة ، بل إن التشكيل الرمزي يصدر أساساً عن العلاقات الحية بين هذه الرموز وهذه العلاقات تزيد من الأهمية الدرامية على الرموز ذاتها . وقد أطلق الناقد أوسن وارين على هذه العلاقات الطبيعية والسلسلة في شعر فروست اصطلاح « الرمزية الطبيعية » .

وبالنسبة لأشعار فروست الطويلة - سواء كانت سردية أو حرامية - فإنها تعتمد أساساً على المونولوج مما

يجعلها قريبة في روحها وجوهرها من أشعار روبرت براوننج : هذا يعني أن حركتها الإيقاعية موجهة لنا في ثوب جديد ، وثمة تشابه آخر بين شخصيات براوننج وشخصيات فروست في أنها لا تتغير : ففي أشهر قصيدة سردية لفروست : « موت الأجير » - يعود الأجير المجزول لكي يموت في للزرعة التي ألقى فيها عمره بلا طائل ، ويموت الأجير بالفعل وكان شيئاً لم يحدث . فالكون يسير كما هو ، وتعود الأمور إلى سيرتها الأولى ، والتغير الذي يحدث إنما يحدث فقط في نظرتنا إلى الكون الذي يصر على رتابته الرهيبة .

وإذا كانت قصائد فروست السردية تنحصر في العناصر الدرامية بسبب هذه الرتابة الرهيبة فإنها تجسد في الوقت نفسه الرتابة بحيث تسرى داخل وجدان القارئ ويصبح أكثر صدقاً مع نفسه ومع الموجودات . وكما يقول فروست في قصيدة « غدير هبلا » : « إننا نحب الأشياء كما هي وليست كما نحب أن تكون » : فالخلاص الحقيقي للإنسان يكن في قدرته على التأقلم مع الطبيعة ، وليس في إجبار الطبيعة على التقشع مع رغباته ؛ لأنها محاولة فاشلة ومستحيلة مسبقاً . يعتقد فروست أن حب الطبيعة ومظاهرها المادية للموسم هو المقدمة الطبيعية لحب الإنسانية كلها سواء على المستوى المادى أو المستوى الروحي . وعلى الرغم من النظرة التقليدية التي تصور الصراع الأزلي والأبدى بين الإنسان والطبيعة - فإن المنصرين في قصائد فروست لا ينفصلان ، بل يتحولان في أحيان كثيرة إلى وحدة متكاملة ومتناغمة .

#### عشق الطبيعة :

ويجد فروست في الطبيعة المحيطة به في نيوجانلاند كل مظاهر المرح والبهجة والفهم الكامل ؛ لذلك أطلق عليه النقاد لقب « شاعر طبيعة نيوجانلاند » ، لكننا يجب أن نقبل هذا اللقب بتحفظ ؛ لأن فروست لم يهتم بمظاهر الطبيعة في نيوجانلاند في ذاتها ، لأنه اتخذ منها متعلقاً لرؤية الطبيعة الكونية بصرف النظر عن اختلاف المكان أو الزمان ؛ لذلك فهو ليس شاعراً محلياً أو إقليمياً كما قد يظن بعض . فحبال الطبيعة - في نظره - ليس في جزء من العالم دون الآخر ، لأن الجبال لا يتجزأ . ويعتقد فروست أن تلك الهجة التي نستشعرها في مواجهة الجبال هي أعلى درجات الحكمة التي يمكن أن يصل إليها الإنسان ؛ حتى الغلة التي تسعى في شقوق الأرض لكي تحزن طعامها لا تغلو من حكمة وجبال ! هذه الطبيعة البهجة توحى إلينا بما يمكن أن يكون عليه الكون البعيد والبديع من روعة وبهاء ! في قصيدة « النجوم المتناثرة » يخلق فروست صراعاً درامياً بين الفكرة التي توحى بالنجوم كرموز لسرمدية الكون ، وبين التفكير التقليدي الذي لا يهتم بهذه الموجودات بفعل ضغوط الحياة اليومية على البشر .

تؤكد فلسفة فروست أننا نظن أن النجوم والكواكب البعيدة ليست لها علاقة بنا بفعل المسافات الشاسعة التي تفصل بيننا وبينها ، على حين لا نعي أنه ربما وجدت في داخلنا فجوات أكثر اتساعاً وبعداً عن المسافات التي تفصل بين النجوم : فالمسافات كلها نسبية وتتمدد في قياسها على نظرة الراي إليها . وربما منح الله الإنسان القدرة على التخيل ، لكي يمد صياغة مظاهر الطبيعة العنيفة التي تبدو عدائية تجاهه ، بحيث يفهمها في ضوء جديد بعيد عن اهتماماته الشخصية الضيقة . والفن - بطاقته التخيلية - سلاح في يد الإنسان لفهم الوجود



وإيجاد صداقة متبادلة معه : ففى قصيدة « بعد حصاد التفاح » يقول فروست :

« ولا أستطيع أن أتخلص من الإتيار الذى يفضى بصرى . .

لا أشجع من النظر إلى كل هذا الجلاء .

هذا الصباح أشربه ليسرى فى كيانى .

ثم أتمرغ فى عالم العشب الندى الطازج ! » .

يرى فروست الوجود كله فى ذلك التفاح الناضج الذى يعلو فى روعته فوق آفاق الحقيقة أو الخيال على حد سواء : فالطبيعة تبدولنا فى أبهى حللها كلما تقبلناها كما هى ، ولكنها تمس فى الحال إذا حاولنا أن نفرض عليها نظرتنا الضيقة والمحدودة ! لكن الناقد أيفور وينترز اتهم فروست بأنه ترك كل القضايا التى أثارها فى أشعاره معلقة ، فلم يحاول أن يؤكد فى ذهن القارئ بعض المطلقات التى لا تقبل الجدل ، بل ترك النسبية تتحكم فى أعماله . وبلاشك فإن وينترز قد جانب الصواب تماماً بحكمه هذا ؛ لأنه لا يعيب فروست مطلقاً أنه تجنب إصدار أحكام قاطعة ، فوظيفة الفن هى إثارة القضايا بهدف تحريك ذهن الإنسان ووجدانه وإخراجه من سلبتيته وسطحيته ، وليست فى إصدار الأحكام القاطعة المطلقة ؛ فمثلاً نجد فى قصيدة « الغدير للتدفق غرباً » حواراً بين شاب وفاتة تزوجا حديثاً ، يتناقشان فى ظاهرة هذا الغدير الذى يتدفق فى اتجاه مضاد لاتجاهه الطبيعي على حين أن اتجاهه الطبيعي نفسه يمتوى على تيار آخر مضاد وهكذا ، لكن برغم الصراع الجارى بين تيارات الغدير فإنه يبدو متناغياً نسبياً مما يجعله يبدو فى نظر الزوجة الشابة وكأنه يلوح لها ومقبل على عناقها ! هنا تبدو نسبية العلاقة بين الإنسان والطبيعة : فالزوج لا يتفق فى نظره مع زوجته ، بل يعتقد أن موجات الغدير مثل تقنيات القدر تماماً لا تمأب بمصير الإنسان على حين تمثل تيارات الغدير فى نظره كل الصراعات التى يمتوى عليها الكون الذى لم يعرف السلام فى أية لحظة من لحظات وجوده !

لا ينحاز فروست سواء إلى رأى الزوجة أو إلى عقيدة الزوج ، بل يترك الصراع الدرامى يشق مجراه الطبيعي . هذا يعسد بدوره نسبية العلاقة بين أحلام الإنسان ورغباته ، وبين حقائق الوجود وحتمياته . هنا يبدو خطأ وينترز الذى طلب من فروست أن يترك ريشة الفنان ، لكى يجلس على كرسي القاضي ؛ ليصدر أحكامه التى لا تقبل النقض أو الإبرام ! وربما كان أروع ما فى شعر فروست أنه كان يخفى وراء الصور (واللوحات) لكى تتكلم من هى تلقاء نفسها ، وهى تقول عادة أشياء أكثر وأعنى بكثير مما لو وقف الشاعر مباشرة ؛ لكى يلقى بحديثه ورأيه إلى القارئ .

#### المضمون الفلسفى :

وبرغم إحساس القارئ بالمضمون الفلسفى الذى يحتوى عليه أشعار فروست فإنه لا يشعر إطلاقاً بأن فروست يقحم مضمونه ويفرضه فرضاً على فنه ؛ فالمضمون يسرى فى سلاسة تابع الصور و (اللوحات) والاستعارات بعيداً عن أى اصطلاح أو اضلال ، وقد اتهم بعض النقاد فروست بالسطحية والسذاجة بسبب هذه السهولة والسلاسة ، لكنهم لم يدركوا أن شعر فروست كان من نوع السهل الممتنع ؛ فالشاعر لا يكون عظيماً إذا لبس

عبادة الفيلسوف ، وأطل على البشر لكي يدلى إليهم بآخِر نظرياته ، لكن عظمة الشاعر الحقيقية تكن في قدرته على تجسيد هذه النظريات فنيا ودراميا ، ثم تقديمها إلى القارئ كمتجربة نفسية وسجالية وروحية لا يد أن تسرى في وجدانه وتغير من تفكيره وسلوكه . ومن ثم يمكن أن نجعل منه إنساناً أفضل . هذا ما حاول فروست أن يفعله قدر طاقته الفنية .

كانت الفكرة الأساس في أشعار فروست تتمثل في الصراع بين آمال الإنسان وطموحه وبين حقائق الطبيعة وحتمياتها ، وهو صراع لا يمكن أى بشر أن يدلى فيه بالقول الفصل ، لأن مواقف البشر منه تختلف باختلاف بصائر الأصابع . ووظيفة الفن هي محاولة الوصول بهذا الصراع إلى أعلى درجات التناغم الممكنة بين الإنسان والكون ، فن الواضح أنه لم ولن توجد القوة الأرضية التي يمكن أن تلغى هذا الصراع الذي تنهض عليه الحياة نفسها . والأعمال الفنية التناضحية هي التي تصبغ الفجوة بين الإنسان والوجود بحيث لا يشعر بمرارة الاغتراب أو عزلة للننى : حتى الأدب الذي أطلق على نفسه أدب الاغتراب أو الرفض أو الغضب - كان الهدف الأساس منه هو محاولة العودة بإنسان العصر الحديث من مفاه سواء كان إجباريا أو اختياريا ، وإصلاح ذات البين بينه وبين الوجود !

وجد فروست أن ضياع الإنسان وسط مظاهر الطبيعة إنما هو من صنع الإنسان نفسه ، وفي إمكانه التخلص من هذا الضياع إذا فهم الطبيعة على حقيقتها ، فقد تعود الإنسان دائماً أن ينظر إلى تقلبات الطبيعة على أنها تحركات عدائية وموجهة ضده أساساً ؛ لكن للسائلة في حقيقتها ليست بهذه الدرجة من التكمير الشخصي الضيق : فهناك قوانين أزلية وأبدية تحكم حركة الكون ، ولا يملك الإنسان القدرة على أن يفرض نفسه عليها ، وعليه من ثم أن يدرك مكانه الحقيقي في هذا الوجود . عندئذ سيصل إلى السعادة التي يشدها . وهي السعادة التي تتوقف على مدى قدرة الإنسان على تقبل حقائق الوجود والتأقلم معها بقدر الإمكان لمصلحته . يبدو أن فروست تأثر في نظره هذه بالشاعر الإنجليزي جورج ميرديث إلى حد كبير : فنظرتها إلى الطبيعة واحدة : إذا كان ميرديث يأخذ من الريف الإنجليزي مطلقاً له لكي يجسد مظاهر الطبيعة الجميلة والقاسية على حد سواء - فإن فروست يتخذ من ريف نيوإنجلاند الأمريكي للمنطلق الذي لا يلتزم هو نفسه بالهلية أو الإقليمية الضيقة ، بل يرى العام في الخاص والمطلق في النسبي ، ولو التزم فروست بالروح المحلية المحدودة لما أمكنه الحصول على هذا الانتشار العالمي بين أوساط المثقفين .

لم يعبأ فروست كثيراً بالرد على النقاد الذين هاجموا من أجتال إدموند ويلسون وأيفور وينترز ؛ فقد كان إيمانه مطلقاً بالنسبية التي تحكم نظرة الناس إلى أى شيء . هذا ينطبق بطبيعة الأمور على النقاد الذين قلما يتفقون على شيء ؛ لذلك لا نلاحظ أى تأثيرات للضغط التي مارستها عليه بعض النقاد ، بل إن شعره ينساب كالغدير من المنبع إلى اللبب حاملاً أى طياته كل صراعات الغدير الذي صوره في قصيدته والغدير المتدفق غرباً ، فقد كانت أشعاره ككل للمعادل الموضوعي لفلسفته التي دارت حول موقف الإنسان من الوجود بكل ما يحمله هذا الموقف من تناقضات وصراعات تردد بين النسبي والمطلق . كان المنطلق الأساس لشعر فروست هو حبه للإنسان وحبه للطبيعة في الوقت نفسه ؛ لذلك ارتفع بشعره فوق حدود الزمان وقيد المكان .

يطلق على فيليب فرينو لقب « شاعر الثورة الأمريكية » وهو لقب يحدد كل إنجازاته الشعرية وإهتماماته الفكرية ، ويظهرها بطابعه الخاص ، فقد كرس حياته وشعره ونشاطه السياسي من أجل محاربة الاستعمار البريطاني الذي كانت الولايات المتحدة تزج تحت سيطرته ، وكان دائم البحث عن الشخصية الأمريكية التي يمكن أن تقف بالمرصاد لكل محاولات الاستعمار البريطاني لتتبعها وتغلبها . تطرف فرينو في عدائه لكل ما هو بريطاني لدرجة أنه أحال بعض قصائده إلى مواقف مباشرة تنفيح بالمرارة والكراهية والعداء لبريطانيا . وتزخر من ثم بالحساس والإعجاب والحلب لكل ما هو أمريكي ١ لم تكن مشاركته في الثورة الأمريكية مقصورة على قصائده وكتابات ، بل شارك مشاركة فعلية في الثورة ، وساهم في إمداد الثوار بالثمن واللذخيرة عبر خطوط القوات البريطانية ، مما أدى به إلى الوقوع في الأسر أكثر من مرة . اعتبر فرينو الثورة الأمريكية قضية صممه التي استغرقت معظم نشاطه الفكري والفني والسياسي والاجتماعي ، وأثرت من ثم على وضعه كشاعر ، فعلى الرغم من بعض أشعاره الأصبلة التي تنعكس تراث القرن الثامن عشر ، فإن النقاد والدارسين اهتموا بدوره القومي أكثر من إهتمامهم بإنجازاته الشعرية .

ولد فيليب فرينو في نيوجيرسي ، وقضى صباه في مدينة مونت بليزنت ( ماتاوان الآن ) بنيوجيرسي حيث بدأ تعليمه بالمثل ، ثم في المدارس الخاصة . عندما بلغ السادسة عشرة دخل كلية نيوجيرسي ( جامعة برنستون الآن ) حيث زامل جيمس ماديسون وهو هنري براكينريدج . اشترك الثلاثة في كتابة مجموعة من الأشعار الساخرة بعنوان « سخرات ضد المحافظين » ثم شارك براكينريدج فرينو في كتابه رواية لم تكمل بعنوان « حج الأب بومبر » ثم قصيدة طويلة جادة بعنوان « مجد أمريكا الصاعد » ١٧٧١ نشرت بدون اسم في السنة التالية . وبعد التخرج انتبه فرينو لفترة قصيرة للعمل بالتدريس في المدارس الثانوية . ودراسة العقيدة واللاهوت . نشر

عام ١٧٧٢ ديوانا شعريا بعنوان « القرية الأمريكية » لم يكتب له أى نجاح ، مما جعله لا ينشر اسمه على مؤلفاته بعد ذلك لمدة أربعة عشر عاما خوفا من تكرار القتل ، وهبوط أسهمه مرة أخرى !

عندما اندلعت الثورة الأمريكية كان فريتو في نيويورك يشرف على نشر مجموعة من القصائد الساخرة مثل « مناجاة الجنرال جيلج » ١٧٧٥ ، و « اعتراف الجنرال جيلج » ١٧٧٦ . وبعد الدخول في منازعات شرعية ساخرة مع كتاب آخرين تبادلوا وفرنو الشتائم والإهانات والافتراءات - غادر أمريكا عام ١٧٧٦ مستين قضاها في جزر الكاريبي ، وخاصة جزيرة سانت كروا . ووصف سحر للناظر الاستوائية في قصيدة رومانسية بعنوان « جمال سانتا كروز » ١٧٧٦ . وفي الوقت نفسه كان يحرب كتابة قصيدة جنائزية بعنوان « بيت الليل » ١٧٧٦ حاول فيها تبرير هروبه بعيدا عن المشاركة في الثورة القومية . وهى قصيدة من ١٣٦ رباعية . وصنفها الناقد هارى هايدن كلارك بأنها من أكثر القصائد رومانسية وأصالة وشجنا في الأدب الأمريكي المبكر .

في عام ١٧٧٨ عاد فريتو إلى وطنه ، ربما بعد وصول أنباء القتال الضارى إليه ، لكن البريطانيين أسروه في طريق عودته ، ولم يفرج عنه إلا بعد أن احترقت ودمرت كل المزارع والمراعى والحقول في المنطقة التي ترعرع فيها وذلك في أثناء موقعة مونجاوث . عندئذ أحس بوطأة الحرب وضراوتها بأسلوب عملي . كان هذا إيذانا بنذر حياته كلها من أجل الثورة ، فتطوع في قوات الميليشيا ، ثم عمل على قارب لإمداد قوات الثوار بالمؤن والدخائر عبر خطوط الحصار البريطانى . ونشر أشعارا ملتهية بنار الوطنية والحماس القومى في « مجلة الولايات المتحدة » ١٧٧٩ . وعندما أسر مرة أخرى في مايو ١٧٨٠ وألقي به في سجن السفن الراسية في ميناء نيويورك تضاعفت كراهيته وحقنه على الاستعمار البريطانى بسبب المعاملة الوحشية التي عانى منها سجناء الحرب . بعد الإفراج عنه في يوليو أقسم ألا يظل الأسقام على أن يعمل من قصائده التهكية للمرية سهاما مسمومة إلى صدر ذئاب بريطانيا . فكذب قصيدته النارية « سفينة السجن البريطانى » ١٧٨٠ التي لم يشهد الشعر الأمريكى مثيلا لها في كراهيتها لبريطانيا . وصف فيها خبرته الشخصية في هذا السجن . في صور نابضة بالمرارة والنقمة . وعندما عاد إلى فيلادلفيا وأسس تحرير « جريدة الإنسان الحر » التي ملأ أعمدها بكل كلمة تحض على كراهية بريطانيا العدو الأول لأمريكا ، مما أكسبه عن جدارة لقب « شاعر الثورة الأمريكية » .

عندما انتهت الحرب وجد فريتو نفسه غارقا حتى أذنيه في منازعات سياسية في بنسلفانيا ، مما جعله يهجر السياسة والكتابة ، وينطلق لمدة ست سنوات للعمل ريانا بحريا ابتداء من عام ١٧٨٥ على السفن الساحلية العاملة على خط نيويورك - فيلادلفيا - تشارلستون مستغلا في ذلك خبرته الملاحة أيام الثورة . في تلك الأثناء واطب على النشر في الصحف والمجلات الزائرة بالسخرية والتهكم والتي أوجدت له جمهورا عريضا من القراء . وكان يقوم بتسليم قصائده في كل ميناء ترسو فيه سفينة . من أشهرها « دن الروم » و « فوائد التبغ » و « بحار هاتيراس » كانت مملوءة بالسخرية والدعاية والنقد المرع ، كما كتب في تلك الفترة أشعارا ناضجة وزائخة بالخيال الرومانسى الحبيب ، لكنها لم تلق رواجا لإقبال القراء في ذلك العصر على الشعر التهكى الحقيقى . وفي عام ١٧٩٠ هجر فريتو البحر بعد زواجه من إليانور فورمان .

تقل فريتو في العمل بين مختلف الصحف والمجلات معبرا فيها عن تأييده لمبادئ الحزب الجمهورى .

وبانتخاب توماس جيفرسون رئيسا للولايات المتحدة عام ١٨٠٠ شعر أن كفاحه من أجل استقلال أمريكا قد كلل بالنجاح ، لكن صراعه من أجل حقوق الإنسان المادى المطحون كان قد كونه له عداوات عدة من قبل كبار الاحتكاريين ، مما جعله يسأم العمل السياسى ويشعر بمرارة بالغة جعلته يرفض شغل مناصب سياسية كثيرة ، منها على سبيل المثال محاولة أهل ولايته ترشيحه لعضوية الكونغرس . وجد فرينو أن حياة البحر أكثر نفاذ وصفاة من بحر السياسة العكر الصاخب فعاد بعد عام ١٨٠٣ إلى العمل ربانا بحريا ، ولكنه رحل في هذه المرة بعيدا إلى جزر ماديرا والأزور . وقضى السنوات الأخيرة من عمره في مزرعة عائلته في مونغوث ، لكن بعد أن عضه الفقر بنابه ! لذلك استمر في نشر أشعاره الجديدة . . في عام ١٨٢٢ بدأ في تجميع أشعار ديوانه الأخير . مات في الثمانين من عمره بسبب تعرضه لمعاصفة للجية عندما كان عائلا إلى بيته عبر الحقل التى غطاها الصقيع .

منذ شبابه للبكر كان فرينو يطمح إلى تحقيق إنجازات كبيرة وإضافات ضخمة إلى التراث الأدبى العظيم الذى أساءه الرواد العليون الذين نشأ وترى على أعينهم . كان يحلم بالسير عن هدى فيرجيل وهوارس وميلتون . وبالتفعل ظهرت بصاتهم على أشعاره التى كتبها أيام التلمذة . في مرحلة الضيق ظهر تأثره بأوزان يوب ، وتومسون ، وجرى وغيرهم من الذين أضاءت له أعمالهم الطريق الصحيح . وتبرز لنا صور كيتس واضحة في قصيدة « سلطان الخيال » ١٧٧٠ التى يصل فيها فرينو إلى قمة رومانسية يحسد فوقها الإيمان القديم بقداسة الطبيعة ونقاء عناصرها ، فالخيال هو روح قلقة تجول بحرية عبر الدنيا كلها ، لكى تصل في النهاية إلى الملكوت الأعلى . يقول النقاد : إن فرينو سبق كيتس في التعبير عن هذا المضمون الرومانسى المطلق رغم تأثره بيقاعات ميلتون . وبعد فرينو نغمة مضادة لعصره الذى تميز فيه الشعر بالمبالغة والافتعال سواء في الشعر الأمريكى أو الإنجليزى . كل هذا بالإضافة إلى التساؤلات الفلسفية العميقة كما في قصيدة « بيت الليل » - جعل النقاد يحكون بأصالة شعر فرينو ولكن على مستوى المدارس القديمة . ولم يكبح جهاج انطلاقات فرينو سوى ظروف عصره المتقلب والعنيف ، وقد عمل فرينو منذ فجر شبابه على تنمية حساسية النقدية . وعندما مارس الشعر أصر على تصحيح المفاهيم الخاطئة التى وقع فيها النقاد في تقييمهم لشعره . زادت حساسية النقدية حدة مع الأيام . فانتقلت إلى تلك الروح الساخرة للمهجة التى تحولت في مجال السياسة إلى كراهية مريرة لكل ماهو إنجليزى ! لذلك فإن أنفصح أعماله كتبت بعد انتهاء الثورة . تحلى عن أسلوبه المباشر العنيف ، واعتمد على اللغة الدارجة والمفردات البسيطة ، والإيقاعات السلسة التى تمتص بالمواطن الأمريكى المادى ، وتحاول تطوير الفلسفات الفكرية الناضجة فيما يتصل بالسياسة والدين ، والتى يمكن أن ترشد الأمريكين إلى الطريق الصحيح نحو الاستقرار والتقدم والأزدهار ، لكن حماسه القومى المبالغ فيه جعله يقع أسير الخلية الضيقة المحدودة في بعض قصائده . يعتقد النقاد أن زيادة فرينو للشعر الأمريكى تتركز في قيامه بدور الجسر الذى عبره الشعر من تقليدية القرن الثامن عشر المترنمة إلى رومانسية القرن التاسع عشر للانطلاق ، بل إن فرينو بعد شاعر أمريكا الرومانسى الأول : هذا يتضح في قصيدة « رحيت العمل البرى » ١٧٨٦ ، و « مقبرة المهنود » ١٧٨٨ التى يتطاطف فيها والمهنود المبتودون ويصور فيها رجلا من رجال الصيد الحمر يذبح بعد موته في وضع جالس محاط بلحم الغزال ، وصور

الطيور والقوس والأسهم وكل ما يؤكد له أن الحياة ما زالت بين يديه ، فالحياة واللوت وجهان لعملة واحدة هي الكون . استقبل الشعراء الإنجليز هذه القصيدة بالإعجاب والتقدير ، فقد رفض فرينو القوالب التقليدية القديمة ، وحرر الشعر من كل القيود ، وبذلك سبق الشاعر الإنجليزي وردزورث بأثنى عشر عاما قبل أن يكتب ماويله الغنائية الشهيرة التي تمثل قمة الحركة الرومانسية في الشعر الإنجليزي .

على الرغم من التجديدات التي قام بها في مجال الشكل الفني للقصيدة وأسلوبها ، وعلى الرغم من تمهيده الطريق لروح الشخصية الأمريكية التي تجسدت في أشعار ويتان بعد ذلك . كذلك للإصرار على قيمة الإنسان كفرد في ذاته كما تجلّى في فلسفة إيمرسون فيما بعد - فإن فرينو يسمّى أساسا إلى القرن الثامن عشر ، لأن نزعت الإنسانية وإيمانه بالطبيعة الخيرة للإنسان ، وإعجابه بالروح البدائية النقية - كل هذا يوضح أن الطبيعة بما فيها الإنسان عبارة عن تجسيد حي لكلمة الله وصنع يديه . وهذه كلها اتجاهات رسخت في الفكر الأمريكي كنتيجة لعصر التنوير في أوروبا ، لكن هناك عوامل وقفت عقبة في سبيل بلورة فلسفة فكرية وفنية محددة لفرينو منها استغراقه في الروح الإقليمية المحدودة ، وشكه في كل فكري يأتي من خارج الحدود ، وميله إلى تحويل القضية من مبدأ إلى مجرد مسألة شخصية ، وعرضه الكفاح العسكري والسياسي بأسلوب لم يترك له فرصة التأمل وبلورة اتجاهاته ، من هنا لم يتأثر به عدد كبير من الأدباء والمفكرين الذين أتوا بعده .

تمثلت خصائصه الأدبية في الإصرار العنيد على المبادئ الفلسفية والسياسية الأساس التي اعتنقها مع غنائية شعرية تسمى من حين لآخر إلى استخدام المجاز والاستعارات الجديدة غير التقليدية ، وإدخال الأفكار المحلية ، وتطوير اللغة الدارجة للوصول بها إلى ما يسمى باللغة الأمريكية في محاولة لبلورة الشخصية الأمريكية من خلال لغة وأدب خاصين بها بعيدا عن التأثيرات الأوروبية للمتسقة . وهي محاولة رائدة بأى مقياس ، لكن خطأ فرينو يكن في أنه كان أسير عصره . صحيح أنه أثر تأثيرا عميقا على عصره ، ولكن النتيجة أن أثره كاد أن يتلاشى بانتهاء عصره لأن القيمة الصحفية والتاريخية في أدبه كانت أضخم من قيمته الشعرية والفنية ، هذا حدد من ثم مكانته في تراث الأدب الأمريكي على الرغم من مكانته الرموزة في التاريخ السياسي والاجتماعي لبلده .

وليام فوكنر من أعمدة الرواية الأمريكية الحديثة الذين استطاعوا بلورة الحياة الأمريكية وخاصة في الجنوب ، وقدموها إلى العالم كله بحيث خرجت من النطاق المحلي المحدود مستخدمة في ذلك الشكل الفني للرواية ، فالأشكال الفنية عالية بطبيعتها ، لأنها تمس روح الجبال عند الإنسان في كل زمان ومكان ، فإذا كانت المضامين محلية فهي تنتقل إلى العالمية بفضل التحامها العضوي بالأشكال التي تناسب نسجها ومادتها . ولد وليام فوكنر في نيو ألباني بولاية ميسيسيبي عام ١٨٩٧ ، وتلقى تعليمه العالي في جامعة ميسيسيبي التي عاد إليها بعد خدمته في القسم الفني التابع للقوات الجوية الكندية والبريطانية . عندما بلغ السادسة والعشرين من عمره اكتشف أن الطريق الصحيح الذي يجب أن يسلكه في حياته هو طريق الأدب الخلاق ، فبدأ حياته شاعرا بنشر ديوان له بعنوان « نثال رخامي لإله المراعي » عام ١٩٢٤ . لكنه بعد عامين بدأ حياته كروائي برواية « أجر الجندي » وأتبعها روايتين لكن لم يكتب النجاح أو الشهرة لهذه الروايات الثلاث لأن فوكنر كان يخطو الخطوات الأولى بحثا عن الأشكال التي تناسب مضامينه . بعد هذه المرحلة التجريبية كتب فوكنر رواية « الحكمة والغضب » عام ١٩٣٠ . وهي الرواية التي جلبت له النجاح والشهرة وأصبحت له مكانا عريضا على خريطة الأدب الأمريكي المعاصر . بهذه الرواية تميزت روايات فوكنر التالية بتجسيدها لروح للحمة والمأساة التابعة من حياة الإحباط والضياع التي عانت منها العائلة والمجتمع في أعماق الجنوب الأمريكي . وهو الجنوب الذي صورته فوكنر وأطلق عليه اسم « يركباتا وفا » وهو اسم خيالي من عنده ١ واقترض أيضا أن هناك مدينة باسم جيفرسون في منتصف هذه المقاطعة . لاقت هذه الروايات شعبية ضخمة يرغم الذين عارضوا فوكنر ورفضوا أدبه على أساس أنه روائي لم يجد في الجنوب الأمريكي سوى الانحلال والخطيئة والكبت والقسوة والعنف ، وأنه لم يخلق سوى الشخصيات المريضة والمثوية والمهزوزة وسهل حطام عالم مجنون وعموم ١ لم ينصب هجوم معارضي على

المضمون فقط ، بل اتهموا أسلوبه بالتعقيد والمراوغة ونقل الظل . لم يكن لهذا الهجوم صدئ عند القراء العاديين الذين أدركوا أن فوكز إنما يقدم لهم في رواياته نبضات مجتمعهم الحقيقي . وقد عبر محرر « التايمز » الأدبي عند رأى جمهور القراء في روايات فوكز عندما كتب مدافعا عن فته :

« لقد نجح فوكز في أن يجعل الحياة النابضة تدب في عالم من صنع خياله الخفى . وهذا أعظم ما يهدف إليه أى فنان أو روائى ، فمن الواضح أن فوكز تمكن من ابتكار أسلوب فنى خاص به ، أسلوب يسهل التعرف عليه من أولى صفحات أعماله . هذا بالإضافة إلى براعته في نسج الجمل المميز للجنوب الأمريكى بكل ما يجعله من صراعات وآلام وآمال . ويرغم الروح المحلية التى تنسم بها رواياته - فإن الدلالات المالية الكامنة خلفها لا تخفى على أى قارئ . ولكي يستمتع القارئ استمتعا فعليا بروايات فوكز عليه أن يتدفق ويستوعب نسجها الممعد والحصب والرصين . عندئذ سيكتشف خطأ الذين اتهموا فوكز بميله إلى تجسيد العنف والبدائية والدنس والخطيئة والدعارة ، لأنه في عالم الخيال الأدبى الرحب تستحيل كل هذه العورات إلى علامات في الطريق الذى يتحتم على الإنسانية أن تتجنبه » .

لعل ما يزعج القراء التقليديين أن فوكز يحسد الخطيئة على أنها جزء عضوى لا يتفصل عن الحياة البشرية ، وهو يحرص على بلورة هذه الحقيقة في المواقف والشخصيات والحلقات التى تتوارث في رواياته حيث نشم رائحة أوراق الشجر المتعفنة والرطوبة وهى تتساقط على الأرض لتدروها الرياح . وجد فوكز أن الانحلال الخارجى للموس الذى عايشه في الجنوب والذي كتب عنه في رواياته - هذا الانحلال مجرد صورة مرئية للتحلل الأخلاقى الذى يحمل عظام الجنوب تحفة . لم يكن هذا الانحلال نسيا في يوم من الأيام ، بل كان طاقة إيجابية وفعالة مؤثرة للغاية . وعلى العكس من ذلك فإن صفات النقاء والصفاء والطهارة من السلبية بحيث تقف مشلولة في أحيان كثيرة أمام قوى الفساد والانحلال عندما تأخذ في يديها زمام المبادرة بحكم إيجابيتها الطاغية والمتشعبة مع إفرازات الحيوانية للإنسان ، لذلك يقول فوكز في رواية « الغضب والحكمة » :

« لم تكن النساء في يوم من الأيام عذارى ! إن العذرية حالة سلبية من حالات الطبيعة بل تعارضها ، فالطبيعة لا يمكن أن تتجدد وتستمر مع وجود العذرية ، إنها القمم والموت والفتاة ! ولذلك فالحياة تتجدد وتستمر فقط من خلال الخطيئة ! » .

لذلك فروايات فوكز عبارة عن شحنة متفجرة من الخطيئة التى تتبع منها الحياة : فالإنسان هو ابن الخطيئة الشرعى ، وأى هروب من هذه الحقيقة إنما هو بمثابة دفن الرأس في الرمال على طريقة النعام ، لكن الإنسان غالبا ما يجتدع نفسه ، ويغفل إليه أنه أبعد الناس عن الانحلال على حين أنه غارق فيه حتى أذنيه ! والشخصيات التى تتميز بالمنطق والأسلوب الطبيعى في روايات فوكز هى الشخصيات التى تقبل الخطيئة كحتمية مفروضة على حياة الإنسان سواء من الداخل أو من الخارج . يقول عن شخصية ملون في رواية « الضياء في أغسطس » التى كتبها عام ١٩٣٢ :



وكانت حياته تقليدية وطبيعية إلى حد كبير رغم كل الفوضى التي اكتنفها والتي لم يعرف لها سببا أو مصدرا ، كانت حياة مثل أية حياة أخرى زائفة بالحظيطة الطبيعية والصحية .

#### الحظيطة المدمرة :

لكن فوكزر لا يقصد بالحظيطة الصحية أى نوع من أنواع الشر ، بل إنه يفرق بين الشر بمفهومه العام والمدمر وبين الحظيطة كما يحاول المتطهرون والمتعصبون أن يرفضوها ، فالجنس ليس في نظره حظيطة إذا مارسه الناس في الحدود البتاء والأخلاقية التي يفرضها المجتمع السلم ، والقتل ليس حظيطة إذا كان موجها ضد العدو أو أية قوة غريبة ودخيلة تحاول تدمير الوطن أو الإنسان ، تلك هي الحظايا التي يسميها فوكزر الحظايا الصحية ، لكن هناك حظايا غير صحية على الإطلاق وكفيلة بأن تدمر الإنسانية من أساسها ، هذه هي الحظايا التي تجسدت في نظر فوكزر في أعماق الجنوب الأمريكي الذي صوروه في مقاطعته الخيالية يوكنا تاوفا وعاصمتها جيفرسون : فالصراع على أشده بين البيض والسود ، ومن هذا الصراع تنفر كل القضايا الإنسانية التي تنتقل من روايات فوكزر الواحدة تلو الأخرى حتى الشخصيات الرئيسة في بعض الروايات تتحول إلى شخصيات ثانوية في روايات أخرى وهكذا ، فالصراع يدور بين الشخصيات بالدرجة نفسها من التساوى ولا نجد متراجعا واحدا خارج حلبة الصراع ! بالحظيطة لا تفرق بين الأبيض والأسود ، ويشتمل الصراع بين الاثنين مدفوعين بالريغبات الإنسانية المدمرة نفسها مع النظر بعين الاعتبار إلى الفوارق الطبقة التي يفرضها مجتمع الجنوب الأمريكي . إن الحظيطة - في نظر فوكزر - تمثل أوضح ما يكون في مثل هذا الصراع الحيواني الذي لا يحتمل في طياته أى هدف إنساني سوى حب السيطرة والسيطرة والتلك . بذلك يتحول المجتمع المتحضر ظاهريا إلى غابة حقيقية تدفن فيها الإنسانية تحت أقدام الرغبات الجائعة . وغالبا ما يتخذ فوكزر من المرأة عكسا لإشغال مثل هذه الفرائز الحيوانية بحيث تتقمصها الحظيطة كما تقمصت جسد حواء عند بدء الحظيطة !

وفوكزر - وسط كل هذا الصراع - لا ينصب من نفسه حكما أو قاضيا ، لكنه يدرس الإنسانية بكل جوانبها الموضوعية من خلال مقاطعته الخيالية ، ويشارك شخصياته في التفكير والسلوك والصراع من خلال تعاطفه الواضح معها : فهو يرى أننا كلنا في المم بشر ! وليست هناك ضرورة للتعالى أو إلقاء الحكم والمواظع يمنة وسيرة . ولكي يقننا فوكزر بكيان شخصياته - نجده يستخدم المونولوج الداخلي بصفة شبه دائمة لكي يطلع القارئ على الصراعات النفسية التي تنهشها من الداخل . والجدير بالذكر أن فوكزر لا يجعل القارئ يشعر أنه يقصد إلى إطلاعه على داخل شخصياته ، بل من خلال شحات متناثرة هنا وهناك ، وكأنها جاءت عن طريق الصدفة المحضة - يعرف القارئ كل الدوافع الكامنة وراء سلوك الشخصيات .

تتحو روايات فوكزر تماما من الشرح والتفسير ، لأنه يقدم الحياة في رواياته كما يعيشها الناس في حياتهم اليومية بكل غموضها وتناقضاتها . والفارق الوحيد بين الحياة في الجنوب الأمريكي وبين الحياة في روايات فوكزر أن الأخيرة أكثر تناسقا وتنظيلا وربما أكثر تعقيدا من الأولى ، لذلك فالقراء الذين لم يتعودوا ولوج عالم فوكزر للتمثل في مقاطعته الخيالية يوكنا تاوفا - سيشرحون بالفرة بين صفحاته الأولى بالذات ، وسيضعاف إحساسهم

بالغربة غموض الأسلوب وتقيده الذى يتجنب كل ما هو تقليدى فى التعبير : فهناك الجمل التى لا نهاية لها ،  
والتي قد تتداخل ، وتطول إلى درجة الإطناب للمل ، لكن حجة فوكنر فى هذا الصدد أن اللغة قد خلقت  
لكى تكون فى خدمة الإنسان ، وليس العكس : أى الإنسان فى خدمة اللغة ، فاللغة وسيلة غايتها التعبير  
والتجسيد ، ولا يمكن أن تكون غاية فى ذاتها .

### الأسلوب النثرى :

لعل الإطناب لا يعبى فوكنر كثيراً لأنه لا يلجأ إليه إلا فى الحالات التى تخضعها ضرورات التعبير الفنى ، أما  
جملة النثرية بصفة عامة فهى متنوعة بتنوع شخصياته ، وتكون بتتابع المواقف : فالإيقاع ينتعد تماماً عن الرقابة  
وللمل ، مما يمنح الأحداث حيوية متدفقة ومستمرة . ليست هناك شخصية مفضلة على أخرى عند فوكنر ،  
فالهماء الفنى ينصب بالدرجة نفسها عليها جميعاً : سواء كانت شخصية ساذج أبه أو محام ناجح ، أبيض فقير  
أو واعظ أسود ، فحدة التعبير الدرامى توزع بالعدل عليها ، لذلك نرى الأسود من الداخل مما يجعله يبدو إنساناً  
بكل ما تحمله الكلمة من معان لكن كبرياء الجنوى الأبيض وعناده ، ذلك الجتلان للمنحل - يجعله يبدو هو  
الأخر شخصية إنسانية من الطراز الأول ، فيغير شفقتنا عندما نفهم تماماً الدوافع الكامنة وراء سلوكه . لكن كلا  
الأسود والأبيض ، بكل الصراع القدرى بينهما - لا يستطيعان الخروج من دائرة الصراع ، وفى الوقت نفسه  
لا يقدران على العيش معاً فى سلام ! والنتيجة الحتمية أن يضغط كل منهما على رقبة الآخر حتى يلفظا الأنفاس  
معاً .

فى رواية « الضياء فى أغسطس » تقابل يانكى ذاهباً للاستقرار فى الجنوب ، يقول هذا يانكى الأبيض  
لابنته « إن الزوج عبارة عن جنس كتبت عليه اللعنة إلى الأبد ! وتحول إلى جزء لا يتجزأ من مصير الجنس  
الأبيض . واللعنة التى حلت عليه جزاء خطاياهم » . فتكون النتيجة أن تبدأ ابنته فى النظر إلى الزوج على أنهم  
لا يمتحن إلى عالم الإنسان بصفة ! فهم مجرد أشياء أو ظلال يعيش بينها البيض أو أى نوع آخر من البشر . من  
خلال هذه الابنة جوانا بيردن تمكن فوكنر من إيجاد أروع علاقة فنية بين البطل الأسود والانحلال الأنثوى ،  
فهى عانس فى الأربعينيات من عمرها . قضت عشرين سنة من حياتها فى حياة منزلة ومحترمة بكل ما تحتمه  
التقاليد من احترام ، لكن يحدث أن يقتضيه شاب مولد يدعى جوكريسياس ، وتتجسد فى علاقتها الحقيقية روح  
الواطئ والشر التى تعد أخطر جرثومة مؤدية إلى دمار الجنوب واندثاره ، فالعلاقة الجنسية التى تمارسها لأول مرة  
تفجر داخلها كل براكين الكبت الطويل والقديم ، فتتحول مع كل الممارسة إلى صغار جنسى لا يبدأ أوارها على  
حين يمارس جوكريسياس كل أنواع الانحلال والحطية المتصورة !

يصور فوكنر جوانا بيردن من الخارج فيقول : إن ملاحظها الرزينة ، وملابسها الأنيقة النظيفة ، وحركاتها  
الوقور - كل هذا يخفى تحته خصبا متفنا للغاية على أتم استعداد للانفجار والتأثر عند أول لمسة ! فقد حكم  
عليها مجتمع الجنوب الأمريكى أن تبدو محترمة ووزينة ووقوراً ، كما لو كانت الطيبة قد ماتت داخلها ، ودفنت  
معها كل تطلعات الحطية ، لكن الحطية لا تموت طلالاً أن الروح ما زالت تدب فى جسد الإنسان ! وعندما

تجد الحظيطة من يفسح لها الطريق فإنها تحطم كل السدود والموائق ، بل ينتهي بها الأمر إلى تحطم صاحبها .  
وبالفعل تحمل جونا بيردن من جوكرسياس الذي لا يحمل هذه اللسولية فيقتلها تحلصا من الجنين . لكن القتل  
هنا ليس بجل على الإطلاق ، وإنما هو عبارة عن خطيئة قدرية تظل تطارد صاحبها حتى تقضى عليه هو الآخر  
في نهاية الأمر .

تعد جونا بيردن فقة التصوير الفني لشخصيات فوكز النسائية التي لم تعرف معنى العذرية في يوم من الأيام ،  
فلا بد أن نجد داخل هذه الشخصيات النسائية شيئا من جونا بيردن ، لذلك تعد رواية « الضياء » أغسطس «  
من أبرز الروايات التي كتبها فوكز في الفترة ما بين عامي ١٩٢٩ ، ١٩٣٢ . وهي الفترة التي بدأها برواية  
« الحكمة والغضب » عام ١٩٢٩ ، ثم رواية « بينا ألفظ أنفاسي الأخيرة » ١٩٣٠ ، وبعدها رواية « الميكمل  
للقدس » ١٩٣١ ، ثم تأتي « الضياء » أغسطس « ١٩٣٢ . في روايات هذه الفترة تتجسد الحظيطة والجريمة  
والكبت وكل قوى الشر التي كذب على الإنسان أن يصارحها وإلا وقع ضحيتها .

#### الحياة : استعداد للموت :

تلك هي النعمة الرئيسة في كل روايات فوكز وقصصه دون استثناء ، وهي نعمة خصبة وغنية بحيث  
لا تصيب أعماله بالملل والتكرار والرتابة . وهذا يفسر إلحاح هذه النعمة على رواياته عندما يقول إيدي في رواية  
« بينا ألفظ أنفاسي الأخيرة » :

« لقد تعودت أن يقول : إن السبب الوحيد في استمرار الحياة هو مجرد الاستعداد لكي نصبح موتى لمدة  
طويلة جدا » !

لم يكن فوكز فاقدا الإيمان بالحياة إلى هذا الحد ، بل كان يعتقد أن عملية الخلق الفني في ذاتها تعد أكبر  
دليل على الإيمان بالحياة والسمو بها إلى الأفضل والأنفع . وقد نجح فوكز إلى حد كبير في إثبات هذه الحقيقة  
فنيا ، فتمكن من استخراج السمو والتطهير من يرثي اليأس والندس . وكل مظاهر الرعب والحظيطة واليأس في  
رواياته ليس سوى مظاهر التحدي للإرادة الإنسانية ، وعلى الإنسان أن يثبت إرادته في مواجهتها . أكد فوكز  
هذه الحقيقة في خطابه الذي ألقاه عام ١٩٥٠ بمناسبة حصوله على جائزة نوبل فقال :

« إنني أعتقد تمام الاعتقاد أن الإنسان لن يقدر فقط على التحمل والاستمرار ، بل إن لديه القدرة على أن  
يسود وأن يثبت إرادته ! إنه كائن خالده ، ليس لأنه الوحيد الذي يملك القدرة على التميز والارتفاع بصوته  
الذي لا يبع ، ولكن لأن له روحا . إنها الروح التي تجعله قادرا على الصلطف والتضحية والتحمل » .  
جعل فوكز من حياته الشخصية والفنية تجسيدا لهذا المبدأ الذي يحتم الكفاح المستمر ، فقد أخذ في آخر  
حديث له قبل وفاته في سبتمبر ١٩٦٢ ببعض المبادئ التي لم يجد عنها طوال حياته ، فيقول : إن مؤلفي الروايات  
والقصص بحاجة شديدة إلى ٩٩ في المائة موهبة وقدرة ! و ٩٩ في المائة نظاما وعلمًا ! وإن على الروائي ألا يفتن  
بما يكتب ، لأن ما حققه لا يمكن أن يكون الكمال بعينه ، وأن من ضرورات عمله أن يسعى جادا إلى الارتقاء  
إلى أرفع مما يحسبه نهاية قدرته . ولا جدوى من محاولة التفوق على معاصريه أو سابقيه . لأنه لا وجه للمقارنة بينه

وبينهم ، وإنما عليه أولا وقبل كل شيء - أن يتفوق على نفسه ! ويؤكد فوكز أنه كاتب هاو وليس من الأدباء المحترفين ، فهو لا يلزم نفسه كتابة عدد من الصفحات كل يوم ، فذلك على حد قوله : « لن يمنع عملك الأذن أى مذاق . نعم إن التأليف عمل شاق ، لكن ذلك لا يمنع أن يصبح متعة وتسلية ، وقد كان كذلك بالنسبة لى » .

يفرق فوكز بين الكاتب كإنسان فى حياته اليومية ، وبينه كفنان يملك وضوح الرؤية وعمق البصيرة ما يجعله يرى أبعد من الإنسان العادى ، لذلك يتحتم الفصل بينها ، فالكتابة نبت الخيال ، وهى رهينة بما يوحى به الخيال ويشكله ، وما على الكاتب إلا أن يسلس قياده لشياطين الخيال . ولكن فوكز لا يتأدى بأن ينتهى المؤلف مكانا قصيا ، أو ينزل فى برجه العاجى بعيدا عن البشر ، ليتج شيتا له قيمة ، فالعمل الفنى - كما يعتقد فوكز - إذا كانت له قيمة حقيقية - يمكن كتابته هنا أو هناك - أو فى أى مكان آخر . لا يؤمن فوكز بوجود الكتاب الذين ترتفع مؤلفاتهم عن مستوى الجماهير . وإنما هذا موقف يتخذه بعض الكتاب عزاء لهم ، وطأنة لنفسهم ، لذلك يؤكد فوكز أن الكتابة الجيدة تجد قراها دائما ، وبالرغم من السيل المنهر من المطابع يحمل جشاء النثر الردىء ، فإن الكاتب الأصيل لابد أنه واجد جمهوره ذات يوم . ولقد يحتاج فى بداية حياته إلى مهنة يكسب منها انتظارا لما قد يكسبه من أدبه ، لكن لا بأس من هذا طالما أنه يملك القدرة والموهبة على الاستمرار والتقدم .

يؤمن فوكز أنه ليس من اللائق بالكاتب أن يحمل غيره عبء متاعبه المادية : كأن يلجأ مثلا إلى مؤسسة تقدم جوائز للفرغ . فلم ير فى حياته عملا طيبا يخرج إلى عالم الأدب من يد إنسان يعيش على هبة تفرغ ! والمؤلف الحقيقي لا يعوزه سوى القلم والورق لكى يمارس مهنته وهوايته . وهو يرى بنفسه أن يتقدم إلى منظمة تعينه ماديا ، لأنه لن يجد وقتا بضيعة فى أمثال هذه للساعى . لذلك فالكاتب للزيف هو الذى يحدث الآخرين بأنه لا يجد وقتا للكتابة أو أنه لا يلقى لقمة العيش ! فهذا النوع من المؤلفين لا يدرك قيمة احتمال الإنسان للمشاق والمكاره . . أما المؤلف الحقيقي الأصيل فلا شيء يقضى عليه سوى الموت ، وهو لا يفكر فى إحراز النجاح أو فى كسب المال . . لأن كل وقته منصرف للكتابة ، ولا شيء سواها . والنجاح - فى نظره - كالمرأة تماما إذا ركمت لها ركلتك وهجرتك ! والمعالجة الفريدة لهذا الموقف هى إهمال النجاح ، والتعامل عليه سواء أتى أو لم يأت ! عندئذ يلين النجاح ويضع ويترك بدوره تماما كالمرأة !

لم يلهث فوكز وراء النجاح والشهرة كما يفعل بعض الكتاب الذين يظنون أن الكتابة عن مضامين عالمية وغير محلية - تمكنهم من الانتشار العالمى السريع ، فالعبرة ليست بنوعية المضمون ولكنها بصدق التجربة الفنية وقدرتها على التجسيد الدرامى للمضمون الفكرى سواء كان عليا أو محليا : فالشكل الفنى هو الأداة الفريدة القادرة على نقل المضمون المحلى إلى المجال العالمى ، لكى يتلوه الإنسان فى كل زمان ومكان . وقد كان فوكز مغرقا فى المحلية ، بل إنه ابتكر المقاطعة الخيالية التى أسماها يونكياتاوا وعاصمتها جيفرسون ، لكى يكتف فيها كل الخصائص المميزة للحياة فى أعماق الجنوب الأمريكى بالذات ! لكن الروح المحلية لم تؤثر على نظره الشاملة للكون والأحياء ، فقد رأى العالم كله من خلال يونكياتاوا ، وبذلك أثبت أن المحلية والعالمية فى الأدب عبارة

عن وجهين لعملة واحدة هي الإنسانية . تأكدت هذه الحقيقة في كل رواياته التي كتبها فيها بعد مثل « النجع » عام ١٩٤٠ و« المدينة » ١٩٥٧ و« البيت الكبير » ١٩٥٩ وهي عبارة عن ثلاثية تحكي قصة صعود عائلة سنويس ومطوتها في مدينة جيفرسون الخيالية . هذا بالإضافة إلى مجموعات القصص القصيرة التي نشرها في ثلاثة مجلدات عام ١٩٥٨ .

كل هذه الروايات والقصص القصيرة توضح ارتباط فوكنر بنظريته الشاملة إلى الكون . وهي نظرة منحت أعماله مذاقها المميز . وفي الوقت نفسه لم تصب هذه الأعمال بال تكرار والرتابة نتيجة للنظرة ذات البعد الواحد . كان فوكنر خصبا وغزيرا سواء في فنه أو فكره ؛ لذلك كان كل عمل له بمثابة إضافة للتراث القصصي الذي تركه ، وإضافة أيضا لتراث الرواية العالمية .

(١٨٧٩ - ١٩٥٨)

جيمس برانش كابل روائي أمريكي استخدم مزيجاً من الأسطورة والرومانسية، لكن يعبّر فيها عن آرائه في المجتمع المعاصر. ونظراً لأنه خلق العالم الخيالي الخاص بأعماله، والذي لا يخضع للمواصفات والقوالب الاجتماعية الواقعية - فقد استطاع أن ينطلق في التعبير عن كل نواحي الحياة بما فيها الجنس للدرجة أن جمعية محاربة الرذيلة في نيويورك وقفت موقفاً عدائياً صريحاً من روايته «جيرجن» ١٩١٩ ونجحت في تقديمه للمحاكمة، لكن عندما فشلت المحاولة اكتسب شهرة عريضة. وحطمت روايته كل الأرقام القياسية للتوزيع! تدور أحداث معظم روايته في بقعة خيالية تدعى بويس تيسم، ولكنه يعكس من خلالها تحليله لتاريخ بلده وأخلاقياتها. وعاداتها، وخطاياها. ومناظرها التي اختيرها بنفسه، فلم تكن روايات كابل أدباً هروبياً، بل كانت هذه البلدة الخيالية أرضاً للقاء الحقيقين بين كابل وقرائه للنظر إلى المجتمع المعاصر من زوايا جديدة. وليست الحرية الجنسية التي يمارسها سكان بويس تيسم سوى وسيلة للسفرية من القيود التي تحد من انطلاق المجتمع الأمريكي إلى آفاق الحضارة الحقيقية. يكفي التذليل العملي على ذلك أن الأمريكيين في ذلك الوقت عجزوا عن التفريق بين الحرية والإباحية!

ولد جيمس برانش كابل في مدينة ريتشموند بولاية فرجينيا، كانت عائلته من أوائل العائلات التي استوطنت هذه الولاية. وتدور بعض دراساته للضيقة حول عائلته والعائلات الأخرى في فرجينيا، شغل كابل عدة مناصب رئيسة في الصحافة وفي جمعيات علوم السلالات والأجناس. ظهر أول كتاب له عام ١٩٠٤ بعنوان «ظل النس» وفي العام التالي بدأ في كتابة «الجرأة والإقدام» الذي صدر عام ١٩٠٧، وكان هذا الكتاب نقطة تحول في تفكير كابل عندما ضابقتها مشكلات الجغرافيا المحلية في منطقة آبار تانبريدج التي اتخذ منها خلفية وصفيّة لأحداث روايته على حين لم يرها هو شخصياً على الإطلاق! منذ ذلك الحين قرر أن تدور

رواياته في عالم من صنع خياله بحيث يتحكم في كل مواصفاته بدون أن يحاسبه أحد على ذلك . هنا ابتكر إقليم بويس تيسم الذي بدأ في سرد تاريخه ابتداء من عام ١٢٣٤ إلى عام ١٧٥٠ ، واستطاع كابل أن يمزج القوانين والتقاليد والأساطير في نسيج قصصه المتتابعة .

كانت اللغة التي استخدمها سكان المدينة الخيالية مزيجاً غريباً من الفصاحة والإيجاز والتكلم ! تميز سلوكهم بالرفق والتعذيب ، وأخلاقياتهم الجنسية بالحرية والانطلاق والبساطة ، ومن الصعب أن نتهم رومانسية كابل بأنها من النوع المروى ، لأن الخيال المحض ليس كل شيء في القصص ، بل هناك لمسات متتابعة من الصدق الفني والواقعية الكاشفة ، والتد الذي يصل إلى درجة المראה ! وهي اللامسات التي رأى فيها القارئ العادي شيئاً من المثل . يقترب فكر كابل كثيراً من مذهب الشك في الفلسفة ، وطللاً قارنه النقاد بأناتول فرانس . يتضح هذا الموقف الفكري من النهاية التي تصل إليها كل شخصياته ، وتوحى باللامسني والللاجدي ، فعل الرغم من أن أبطاله ينجحون في إقامة علاقات غرامية لا نهاية لها مع أنواع مختلفة من النساء ، وعلى الرغم من اعترازمهم بسلامتهم التي تنسب إلى الأسر الأوروبية العريقة - فقد فشل كل هذا في منح حياتهم أى معنى أو جدوى ! لم تبدأ شهرة كابل إلا برواية « جيرجن » ١٩١٩ بسبب الضجة الكبيرة التي أثارها جراتها وإتصافها على الذين حاولوا منع صدورهما . وهذه الرواية تشكل الحلقة الأولى في سلسلة الروايات التي تدور أحداثها في البقعة الخيالية بويس تيسم . يتزوج بطل الرواية جيرجن صاحب مكتب ( الرهونات ) الذي بلغ منتصف العمر زوجة مقلقة للراحة تخفى فجأة ، فيذهب لبحث عنها . لم يكن هذا البحث في حقيقته سوى محاولة للظهور على شبابه الذي مضى ! ومن خلال السحر يجد نفسه وقد عاد إلى سن الواحدة والعشرين ، مما يمكنه من خوض مغامرات غريبة تمتد على زيارات إلى السماء والجحيم حيث يقابل عشيقته سابقة له ، ويتعرف على شخصيات أسطورية . في النهاية يرجع إلى بيته حيث يجد زوجته هناك ، ويدرك أن سعادته تكمن في الإذعان لحقيقة سنه ، ولسيطرة زوجته عليه ، فلا مفر من أن يصبح تحت إمرة زوجته التي لا راد لقضائها !

يمزج كابل شخصيات أساطير ما قبل الميلاد والعصور الوسطى بشخصيات قادمة من كتب العقيدة المسيحية ، لكي يبلور وحدة التاريخ الإنساني . ومع ذلك فقد اكتشف جيرجن عبثية هذا التاريخ الذي عجز عن استخراج المعنى الحقيقي منه . لكن هذا يناقض التفسير الذي كتبه كابل في مقدمة إحدى طبعات الرواية بعد ذلك وقال فيه : إن الذين اتهموا الرواية بالإباحية لم يفهموا معناها الحقيقي ، فقد كانت المغامرات التي قام بها جيرجن أكبر دليل على فشل نظام تعدد الزوجات ، وعلى عدم جدوى العلاقات الجنسية خارج الحياة الزوجية ! هذا يؤكد أن كابل كان روائياً واقعياً استخدم الأسطورة الرومانسية ، لكي يقفز منها إلى أرض المجتمع الحقيقي بكل عيوبه وأمراضه . ناقش السعادة الزوجية ، والمستويات الأخلاقية المتعددة ، والمفاهيم الفلسفية السائدة بروح تهكية تذكرنا بأناتول فرانس ، واستطاع كابل أن يغطي بثقافته المريضة ما يمكن أن يعمل شية الإباحية في رواياته . وقد علق أحد النقاد على الموجة الجنسية عنده بقوله : إنها كانت تهدف أساساً إلى تحطيم المفاهيم المعالفة التي سيطرت على تفكير الجنوب الأمريكي والتي صورت المرأة في صورة الفداء المثالي الذي يتأى عن أى رجل يحاول الاقتراب منه ، لكن من الواضح أن الدعوة إلى الإباحية لم تكن لتخطر على بال كابل !

كانت حياة كابل نفسه جادة إلى أقصى حدود الجدية حيث عاش في مسقط رأسه ريتشموند . وكتب ملحمة الضخمة بويس تيسم التي بلغت ثمانية عشر مجلدا تشكل سلسلة روائية مفصلة ومتشعبة تعتمد على حياة البطل دوم ماتويل التي تقوم بدور العمود الفقري للأحداث من خلال تتبع الرواى لشجرة عائلته ، والسلاطة التي جاء منها . هذه الروايات كالآتي : « وراء الحياة » ١٩١٩ ، « دويمى » ١٩١٣ ، « والفروسيه » ١٩٠٩ ، « وجيرجن » ١٩١٩ ، « خط الحب » ١٩٠٥ ، « الجرة والإقدام » ١٩٠٧ ، « الساحة المحددة » ١٩١٦ ، « حبال الغرور » ١٩٠٩ . إلخ من سلسلة الروايات التي ذكرناها هنا طبقا لتسلسل أحداثها وليس طبقا لتاريخ كتابتها . وهى كلها تتبع المنهج الخيالى نفسه كما نجد مثلا في رواية « معنى النكتة » ١٩١٧ التي تدور أحداثها الكوميديية حول الكاتب الأديب فيلكس كيناستون الذى استطاع بسحر قرص مكتوب بالهيدروغليفيه أن يهرب إلى عالم خيالى يطارد فيه معشوقته المغرمة بتبديل صورها وتغييرها لكنه ينتهى مثل جيرجن إلى العودة إلى متلّه حيث زوجته في انتظاره !

ظل كابل يكتب القصص والمقالات حتى عام ١٩٥٥ ، ومن الواضح أن شهرته الأدبية قامت أساسا على مسلسله الخيالية فقط ، لكن هذا لا يبنى أنه كان يملك شيئا في ذهنه ووجدانه يريد توصيله إلى القارئ ، وقد نجح فعلا في هذه المهمة من خلال أعماله التي تجمع بين الإثارة والتناسق . ساعده في ذلك وعيه الحاد بأسرار حرفة الرواية ، ولكن وقع في خطأ مزج الكوميديا التي تسخر من المواقف الجنسية ، في الوقت الذى كان يريد فيه أن يوصل مفاهيمه الجادة في هذا الشأن إلى القارئ . وربما اتهمه بالإباحية كان نابعا من مزجه الفكاهة بالجنس . لم يحاول أن يعالج الجنس في جوهره الثابت ، بل ارتبط أكثر بمظاهره الاجتماعية ، ولذلك بمجرد أن تغيرت نظرة المجتمع إلى الجنس تضاد الاهتمام والإقبال على رواياته . لم يشفع له تشجيع النقاد الطليعيين له في عصره مثل هـ . ل . منكن وإدوارد وبنكت . وخاصة أنه وقع أسير أفكاره التي تكررت في رواياته ، لذلك فقرأة رواية واحدة مثل « جيرجن » تكفى كى يحصل القارئ على فكرة واضحة عن إنجاز الرواى ككل . وعندما لم يحاول كابل أن يحطم الأسوار الثابتة التي أحاطت بأفكاره فإنه كتب على نفسه ألا يخرج عن حدود عصره ، لذلك أصبحت قيمته الآن تاريخية أكثر منها أدبية : أى أنه ينتمى إلى تاريخ الرواية الأمريكية أكثر من انتاله إلى مبادئ التدقيق الفنى .



ترومان كابوت روائي قصصى أمريكى معاصر ، اشتهر بتجسيده الصراع بين الفرد للشرد والمجتمع التقليدى الراكد ، ويشترك هو ومعظم الروائيين الأمريكيين فى تمجيد روح المراءة البدائية ، حتى لو لم يناصر المجتمع هذه الروح . تتحرك شخصياته فى جو خاص من العفوية والغربة بل الشذوذ ، لكن المواطن والمشاعر الرقيقة هى النعمة المميزة للمواقف والشخصيات .

وترومان كابوت أديب أمريكى قمع بمعنى أننا لا نشعر بأى تأثيرات أوروبية عليه ، فهو ينتمى إلى التراث الأدي الذى أرساه مارك توين وغيره من الرواد الأول . لا يلجأ إلى الإثارة المفتعلة ، بل يتخذ أبناء المدن الصغيرة مادة لقصصه . ويضئ عليهم حبه وعطفه وخاصة على عاثرى الحظ منهم . يستأثر الصبية عنده بالنصيب الأكبر من الدراسة والتحليل ، وأحيانا يتخذ منهم أبطالاً لقصصه ، كما فعل مارك توين قبله ، فهو يرى فيهم تجسيدا حيا لروح المراءة البدائية ، والبساطة العفوية التى لم تلوثها تعقيدات المدنية للمادية الحديثة . ولد ترومان فى نيواورليانز ، وتلقى تعليمه بنيويورك ، بدأ مستقبله الأديب برواية « أصوات أخرى . غرف أخرى » عام ١٩٤٨ ، ثم « قيثارة المشب » ١٩٥١ ، كما كتب القصة القصيرة أيضا مثل « شجرة الليل » ١٩٤٩ ، وه الإفطار فى مطعم تيفانى » ١٩٥٨ . لم يقتصر نشاطه على التأليف الأدي فقط ، بل كتب مجموعة من المقالات تناول فيها مختلف مناحى الحياة من أدب وفن وفلسفة وعلم نفس واجتماع ، مما يدل على سعة أفقه واطلاعه . فى عام ١٩٦٦ أصدر كتابا بعنوان « مع سبق الإصرار » وفيه قدم تحليلا نفسيا شاملا للدوافع الكامنة وراء سلوك المجرم الذى يرتكب جريمة القتل الجاهى بدون أن تهتر نفسه لأية خطة من خليجات تأليب الضمير !

فى رواية « أصوات أخرى ، غرف أخرى » يتخذ كابوت من صبي بطلا لروايته يمسد من خلال الحقيقة

الناصبة أو البراءة التي تنسب إلى جنة عدن . ويسبب هذه البراءة المطلقة فإنه يقع ضحية المجتمع الذي تلوث بأدران المدنية الوتعية لها . يتفق كابوت في هذا الخط الفكري والدرامى مع معاصريه الذين يحسدون البراءة في أبطالهم الصبية من أمثال جين ستافورد في روايتها « أسد الجبل » ، وجيمس بيردى في رواية « ٦٣ ميدان الحلم » . ويبدو أن البراءة لا تكشف عن وجهها الحقيقي إلا في حضور قوى الشر بحيث تصبح لقمة سائغة لها . أغرم كابوت بوضع أبطاله في مواجهة المجتمع لكي يرى نتيجة هذه المواجهة . وهي نتيجة غالبا ما تكون في غير مصلحة بطله ، أثر هذا من ثم على الشكل الفني لروايته وقصصه : فالأضواء كلها مركزة على الشخصية المحورية ولا يظهر أى عنصر داخل دائرة الضوء إلا إذا عاملته هذه الشخصية بطريقة ما ، ومن ثم فإن البطل يشكل العمود الفقري للأحداث والمواقف : أى أن الرواية تدور حول تحركاته ومغامراته وتطور شخصيته بفعل احتكاكه مع الآخرين .

كان هذا المنهج الروائى نتيجة لتأثر كابوت بتقاليد الأدب الأمريكى التي تحث على إخفاء غير عادى «برويات الشطار للمغامرين الذين يهيون الأفاق ، ويتقلون من ولاية إلى أخرى بحثا عن المعرفة والحكمة والخبرة . ويهدف مساعدة الآخرين دون انتظار لجزء أو مكافأة ! فهم يحسدون روح الإنسانية الغوية الكريمة التي لم تلوث بأدران الأنانية والجشع وحسب الذات . وعطل كابوت في قصة « الإفطار في مطعم تيفانى » من هذا النوع الذى يفرض دعابة ومرحا على من حوله ، لذلك يتبعه التناول والإقبال على الحياة أينا حل . لا يهم ماذا يمتلك من متاع هذه الدنيا طالما أنه يشع بهذه الحيوية الدافقة التي لا يمكن أن تقدر بأى ثمن . يمكن أنه قادر على منح الأمل للآخرين الذين طحتهم الحياة بفعل الضغوط المادية ، وهو لا يملك بيتا تقليديا للعيش فيه ، وإنما يتيه عبارة عن قلوب الآخرين التي يسكن فيها . وذلك الحلم البعيد الذى سيتحقق يوما عندما يصل إلى نهاية تجواله . على الرغم من أن ترومان كابوت ينسب إلى الجنوب الأمريكى بكل تراثه وثقافته ولغته فإنه رفض أن يحد أدبه بالحدود الجغرافية المحلية التي أغلقت على بعض معاصريه من الجنوب من أمثال كارسون مكالرز ، فقد أصر على تنوع نغماته من رواية إلى أخرى بحيث انتقل من جو الأحلام الغائمة التي تطارد شخصياته في « أصوات أخرى ، غرف أخرى » إلى الجو الرومانسى المضيء بأنوار اليوم المشرق في « قيثارة العشب » إلى قصته المرحية الكوميديية ، وعطلة هولى جولايتيل في « الإفطار في مطعم تيفانى » . لعل السمة المشتركة بين هذه النماذج المختلفة تتمثل في أسلوب كابوت الذى يتميز بالدقة والرفق في آن واحد ، لكن هذه الدقة لا تؤثر تأثرا ضارا على انطلاقات الخيال عنده ، إذ إن احترام كابوت للكلمة أو اللفظ لا يمثل قيدا عليه بقدر ما يقدم له إطارا دقيقا لكي يرتب داخله عناصر قصته . ساعده هذا على ألا ينحرف مع تيار اللاوعى عند شخصياته ، كما يحدث مع بعض كتاب القصة السيكولوجية الذين ينسون مهمتهم الفنية ويحولون إلى محللين نفسانيين . كان وصى كابوت بضوابط الأسلوب الأدبى حادا بحيث فرضها على كل عناصر القصص عنده من غير أن يقتل انطلاقات الخيال والرومانسية عنده .

أدى نجاح كابوت جاهريا إلى إعداد روايته « قيثارة العشب » دراميا وتقديعا على أحد مسارح برودواى . جسدت المسرحية جو الملل الرتيب الذى يعيشه سكان المدن الصغيرة ، ولم تحاول أن تخرج عن نطاق الواقعية

الصارمة ، إذ في النهاية تعود كل شخصية إلى حياتها العادية للضجرة التي لا يحدث فيها أى جديد . كانت المسرحية زاعرة بالعواطف الرقيقة النابتة من روح النص الروائى . يحمّد الموقف الرئيسى فيها على هرب عانس مع بعض ( عازى الحظ ) من أبناء المدن الصغيرة الذين يتمنون إلى مستواها النفسى والتفكرى نفسه ، والذين يتخلّون مأوى مؤقتا في بيت خشبى في الغابات . كان هذا المضمون جذابا بالنسبة للجمهور الأمريكى بحيث أقبل على المسرحية وأعجب بها دون تحفظات ، لكن رقة العواطف وجاذبية الجوارحى وغرابته لم تستطع أن تمنح « قيثارة المشب » الطاقة الكافية لكى تصبح مملوءة بالحياة الدرامية وخاصة إذا علمنا أن هذه الحياة كانت كائنة أصلا في النص الروائى .

أضنى كايوت على شخصياته سواء في النص الروائى أو النص المسرحى - عطفيا باديا ، ولم يحاول أن يهاجم ذلك العالم التقليدى الممل الذى جاءت منه شخصياته الرئيسة ، وعادت إليه بصفة دورية مثل تلك الأخت التى حكم عليها بالانتهيار بسبب حياتها للضطربة جنسيا ، وذلك الغلام المراهق الذى لا يعلم ماذا يفعل ؟ وماذا يريد ؟ ونظام العائلة الذى لا يرتكب إلا كل ما هو خطأ ! وإذا اعتبرنا التردد صفة من صفات هذه الشخصيات فهو ترمز قاتر لا يصدر إلا عن أشخاص خائرى للممة في معظمهم ، إذ إنهم لا يظهرون إلا القليل من الحياة وروح الانطلاق باستثناء المساعدة التى قدمها قاض محال إلى الملائح لللاجئين؛ إلى جانب شىء من التبعج والتفاهر الكاذب من جانب خادمة زنجية تصر على أنها من نسل هندى . وحينما أعلن الثمردون عن تراجعهم وعادوا إلى منزل الأخت القاسية للضطرمة فإنهم قد عاؤوا مرة أخرى إلى مجتمع لم يتكثروا له من قبل قط . كانت « قيثارة المشب » في ظاهرها مسرحية عن عملية هرب انتهت بنوع من الانتصار للبراءة البدائية التى تمثل النعمة المفضلة عند كايوت ، لكن الواقع الدرامى يؤكد لنا أن الحرب لم يؤد إلى انتصار حقيقى لتلك الروح ، لأن الشخصيات لم تغادر بيتها قط ، سواء بروحها أو بعقلها . ويرغم هذا كانت عودتها إلى القرية نوعا من تجسيد روح الاستسلام الوديع والمطب التى قد تمثل جانبا من جوانب البراءة البدائية . على أية حال فإن الإعداد المسرحى الذى قام به كايوت لروايته « قيثارة المشب » جعل منها مسرحية قوية صارمة بصورة بسيطة مختصرة أكثر منها مسرحية عقائدية تدافع عن فكرة معينة . وهى مسرحية تحتوى على الكثير من عناصر التسلية برغم تجنّبها لروح المزول أو السخرية الثقيلية .

اختضت روح السخط من الأدب الأمريكى في الخمسينيات بسبب انقسام العالم إلى معسكرين تدور بينهما الحرب الباردة التى تحمّ عدم التجمّع على كل ما هو أمريكى ، وبسبب ولع الناس بالحياة الثورية الطنانة ، والانتعاش الاقتصادى العام الذى تمتع به أمريكا وحدها في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وأيضاً بسبب تحقيقات الكونجرس التى كانت بالمرصاد لأى تسبب أو تلاعب . كل هذه العوامل لم تترك للأدب فرصة الاندفاع إلى أنون السخط والرفض بالشكل الحاد المتعارف عليه ، من هنا انجذب الأدب بصورة مسرقة إلى المرامقين والأفراد للتخلفين والشواذ السذج وخاصة بعد موجة الكوميديا التى سادت فترة الحرب للترفيه عن الجمهور . كان كايوت يمثل هذا الاتجاه ولكن في أمثلة بعيدة عن الارتجال والكسب التجارى . صور هذا الاتجاه المجتمع الأمريكى باعتباره فردوسا للأطفال ، لكنه المجتمع الذى يعيش بين الغابات والبحيرات

والصحارى والتلال والوديان بعيدا عن تعقيدات المدنية المادية والصناعية . يقول الناقد جون جاسنر : إنه على الرغم من أن لاجئى كايوت قد اخترعوا أصلا من أجل النص الروائى - فإنهم يتسمون إلى نخط معتاد من بُلّه المسرح الأمريكى بحيث يمكن أن نعتبرهم من ذوى القلوب البسيطة النقية الذين يمثلون الأغلبية الديمقراطية وملح الطعام الذى يدونه يدب الفساد فى الأرض فوراً !

يرز الاتجاه نفسه فى كتاب كايوت « مع سبق الإصرار » فقد تعاطف هو وشابان ارتكبا جريمة بشعة من جرائم القتل الجماعى بعد أن تتبع الدوافع السيكولوجية التى أدت بهما إلى ارتكاب هذه الجريمة . أوضح بقدر إمكانه أنها كانا ضحية الظروف الأسرية والاجتماعية المحيطة بهما ، فالإنسان هو نتاج بيئته . ركز كايوت على الجانب السيكولوجى بحيث أبرز الجوانب للعقدة للشخصية الإجرامية التى تمثلت فى شخصيتى بطلية فى آن واحد : فكل منهما على حدة لا يمت إلى عالم الإجرام والقتل بصلة . لكن بمجرد اجتماعهما معا وتعاملهما معا تتضمنهما الشخصية الإجرامية التابعة من وحدة الظرف والمهدف والمصير ! لذلك يكمل كل منهما الآخر ، فهما فى الواقع شخصية واحدة ينتهى بها المصير إلى الإعدام .

وعلى الرغم من أن كايوت لم يقصد بهذا الكتاب أن يكون رواية - فقد كان دراسة سيكولوجية لهذه الحالة ، إلا أن أسلوبه الأدبى الدقيق قد جعل من كتابه عملا أدبيا مثيرا ومشوقا ، لذلك أخرجته السينما الأمريكية فى فيلم ناجح . هذا يدل على أن ترومان كايوت لم ينس وظيفته كأديب حتى وهو يكتب دراسة سيكولوجية بحمّة على حين ينسى بعض الأدباء أدواتهم الفنية إذا تعرضوا للعناصر النفسية فى أعمالهم الأدبية . وقد ساعد هذا الوعى الأدبى الحاد على منح أعمال كايوت شخصيتها المميزة .

(١٨٧٦ - ١٩٤٧)

ويللا كاتر روائية أمريكية رائدة في مجالها الأدبي ، جعلت من رواياتها مرآة لروح الريادة واكتشاف الحدود الجديدة التي عرلت بها الأجيال الأولى من المهاجرين إلى الأرض الجديدة ؛ لذلك كانت رواياتها تتخلو من العقد والرواسب التي تؤثر في سلوك الشخصيات التي ظهرت في روايات الجيل التالي لمس كاتر : فالرواد الذين آلوا على أنفسهم أن يقيموا الحياة في هذه البقاع الجديدة ليس عندهم الوقت الكافي لإجترار ذكرياتهم وآلامهم ؛ فال مستقبل هو شغلهم الشاغل ، أما الماضي فليس فيه ما يشدهم إلى الوراء ! وما ينطبق على الرجال ينطبق بدوره على النساء في هذا الصراع التاريخي مع البيئة والطبيعة الوحشية . قد يقول النقاد : إن روايات ويللا كاتر كانت تتخلو من الصراع الدرامي بمفهومه الحديث ذى الأبعاد المتعددة ، لكننا نستطيع القول بأنه يكتنى روايات ويللا كاتر أن تبلور صراع الإنسان من أجل حياته الجديدة : قد يكون صراعا مباشرا وواضحا وساذجا في بعض الأحيان ، لكنه صراع لم يخل من تاريخ البشرية على مر عصورها . كان من الطبيعي أن تمجد ويللا كاتر صفات الإقدام والشجاعة والجرأة والبراعة والانطلاق وغيرها من الملامح البطولية في شخصياتها التي استمدتها من المهاجرين القادمين من بوهيميا وبولندا وألمانيا والسويد وروسيا ، هؤلاء الرواد الذين شقوا الأرض في نبراسكا بحثا عن المحصولات والمعادن ، لكن نظرهم إلى الأرض لم يمنهم من تجسيد رؤيتهم الخاصة بالمستقبل على هذه الأرض البكر !

ولدت ويللا كاتر في فرجينيا . قضت طفولتها المبكرة في مزرعة أبيها في نبراسكا . بعد أن تلقت تعليمها الابتدائي في المنزل - ذهبت للاتحاق بالدراسة العليا في نبراسكا التي أعقبتها بإكمال دراستها في جامعة نبراسكا . كان أول عمل لها بعد تخرجها إنما هو الاشتغال بالصحافة في بيتسبرج ، ثم تركت الصحافة إلى تدريس اللغة الإنجليزية ، ولكنها عادت إليها مرة أخرى في نيويورك كمديرة لتحرير إحدى الجلات الشعبية . وابتداء من عام

١٩١٣ كتبت أولى رواياتها الناجحة « يا لهؤلاء الرواد ». كانت البداية قوية بحيث اعتيرها النقاد من أهم كتاب القصة الذين يبرزوا في تلك الفترة ، لم تقتصر شهرتها على الداخل فحسب ، بل انتشرت خارج حدود الولايات المتحدة وخاصة في أوروبا ، فقد كان اقتصادها في التعبير عن الشطحات العاطفية لشخصياتها ، وأسلوبها المترن الرشيقي ، وفكرها الناضج - من الملامح الأساسية لرواياتها التي اختلفت اختلافا جديرا والروايات الأمريكية التي اشتهرت في تلك الفترة ، لذلك أصبحت رواياتها من كلاسيكيات الأدب الأمريكي مثل « حبيبي أنطونيا » ١٩١٨ ، و« سيدة ضائعة » ١٩٢٣ ، و« ظلال على الصخرة » ١٩٣١ وروايتها « الموت يأتي لرئيس الأساقفة » التي كتبها عام ١٩٢٧ ، وحقت أرقاما قياسية في التوزيع ، ونالت احترام النقاد وتقديرهم على جميع المستويات . هذه الرواية أصبحت من العلامات المميزة على الطريق الذي شقته الرواية الأمريكية في تاريخها غير القصير ، لكن لا تقل رواياتها الأخرى من ناحية الشكل والمضمون عن المستوى الرفي الذي بلغته هذه الرواية الشهيرة .

#### المضمون الفكري :

لكي نتبع الملامح الأساس لمضمونها الفكري الذي شكل بدوره البناء الدرامي لرواياتها - يمكننا أن نأخذ ثلاثة نماذج من رواياتها : « حبيبي أنطونيا » و« سيدة ضائعة » و« الموت يأتي لرئيس الأساقفة » : في الرواية الأولى نقابل جيم بيرون الذي أرسل - عندما كان في العاشرة من عمره - إلى جديده في نبراسكا ليعيش معها بعد أن فقد والديه في هذه السن المبكرة ، في طريق رحلته عبر السهول الوسطى الواسعة يقابل عائلة من المهاجرين الفقراء من بوهيميا تدعى آل شيرادا . كانت أنطونيا ابنة العائلة الصغيرة هي الفريدة التي تستطيع النطق بالألفاظ والكلمات الإنجليزية . كان مقصد العائلة هو مقصد جيم نفسه إلى بلاك هوك حيث ابتاعوا خلسة مزرعة مهجورة ليس بها سوى كوخ لا يصلح لسكنى الحيوانات ١ وكانت العائلة مكونة من الأب والأم والابن أميروش البالغ من العمر التاسعة عشرة ، وأخيه ذي الأطوار الغريبة ماريك ، وابنة صغيرة تدعى بولكا بالإضافة إلى أنطونيا ذات الأربعة عشر ربيعا التي بدأت في تعلم الإنجليزية من جيم عندما تولقت عرى الصداقة بينها خلال جولاتها المتكررة بين الغابات والأنهار وفي الوديان والسهول . لا يستطيع رب العائلة شيرادا تحمل عبء هذه الحياة الشاقة ، فينتهي به الأمر إلى الإحساس بفداحة الخن الذي يدهيه يوميا ، فينزل ، ثم يقتل نفسه هربا من هذا الكابوس ، لكن الحياة تستمر بفضل مساعدة الجيران ، وبالعامل الشاق الدعوب الذي ينهض به أميروش وأنطونيا لتحسن أحوال العائلة وتتحقق أنطونيا بالعمل لدى أسرة هارلنج الثرية لتشرّف على شئون الطبخ ، لكن طبيعتها المتمردة تدفعها إلى العمل مع أسرة كاث ، فتكتشف في وقت متأخر ما لهذه الأسرة من ممة سيئة ، إذ يعمل ربها مقرضا للمال بالريا غير بعض المعاملات المريبة الأخرى ، ويحاول كاث في محاولة يائسة اغتصاب أنطونيا ، لكنها تنفج في الذود عن شرفها ، وينتهي به الأمر إلى قتل زوجته والانتحار ١ كانت صداقة جيم لأنطونيا تستمر في الإجازات التي كان يحصل عليها من كليته . عندما طالت فترات غيابه ، وتمددت لدرجة أنها فقدت الصلة به - رحلت إلى دنفر بهدف

الزواج من كسارى قطار ، لكنه يهجرها قبل عقد القران ، فعود إلى منزلها بعد أن حملت منه !  
تمضى الأحداث ، وتوالى المواقف بحيث يتجدد اللقاء بين جم وأنطونيا بعد عشرين عاما من آخر لقاء لها ،  
لكن تغلب الواقعة على الرومانسية هذه المرة ، فيجد جم أنطونيا وقد تزوجت فلاحاً وأنجبت منه أطفالا عدة ،  
وتعيش حياة سعيدة قانعة . وعلى الرغم من أن أنطونيا تشكل الشخصية المحورية في الرواية فإن المؤلفة تركز على  
اهتمامات فنية أخرى منها المناظر الطبيعية الخلابة والبرية ، وأصدقاء أنطونيا الذين يتمنون إلى جنسيات مختلفة ،  
وبذلك يلورون الجذور الأولى للمجتمع الأمريكى ، هذه الشخصيات ليست مجرد أرقام ، وإنما تنبض بالحياة  
مثل ليلى لجارد زميلة جم في الجامعة ، كما أن هناك من المواقف الجانبية ما يسج القارئ عن نسيانه مثل موت  
الأجير الرومى بافل ، والمطاردة المأسوية التى قامت بها مجموعة من اللطاب الجامعة وراء زحافة كانت تحمل  
عروسين وأفكارها بعد عودتها في حفل الزواج كل هذه المشاهد والمواقف تبين صمود الإنسان في وجه الطبيعة  
القاسية ، حتى تمكن أخيرا من فرض إرادته عليها .

أما رواية «سيدة ضائعة» فتركز أساسا على المجهود الذى بذله الإنسان الأمريكى في سبيل تطويع هذه  
الأرض البكر للمستعمرة . كانت ماريان أورمى ذات التسعة عشر ربيعا قد سقطت على سطح صخرة في أثناء  
تسلقها ، فكسرت قدمها ، وبعد أن ظلت طريق الأرض بلا حول ولا قوة طوال الليل أنقذتها جماعة كشيئية  
يقودها الكابتن دانيال فورستر ، وهو أرملة يزيد عليها في العمر عشرين عاما ، ومع ذلك تزوجته اكان فورستر  
يعمل مقاولا لشروعات مد السكك الحديدية ، ومن الرواد الأول الذين ملوا الخطوط التى تفرق منطقة  
الغرب الأوسط الأمريكى ، أما في صدر شبابه فقد شيد بيتا في بقعة خلابة تسمى سويت ووتر عندما كان سالقا  
للقطر على الخط الذى يعبر السهول المشيية الواسعة من مدينة نبراسكا إلى دنفر . وعندما تزوج للمرة الثانية  
ماريان اكنى بمقام الصيف فقط في هذا البيت الرقيق . وتشاء الأقدار أن يسقط فورستر من فوق حصانه سقطه  
تمجزه تماما عن العمل ، فيضطر إلى التقوقع تماما في بيته الرقيق ، مما يحدث فراغا مملأ في حياة ماريان الجميلة  
الرشيدة الجذابة .

كانت ماريان محل إعجاب جميع المبحران المتناثرين حولها وخصاصة ذلك الشاب المدعو نيل هربرت  
ابن أخى صديق الأسرة القاضى يوموى . لقد وجد فيها المثل الأعلى للأثونة والفننة والجادية ، لكنها لم  
تجواب هي ومشاعره ، بل أصرت على إقفال الباب في وجهه ! ومع ذلك استمر في عبادتها حتى فوجئ  
بالحقيقة المرة ذات يوم عندما اكتشف أنها غارقة حتى أذنيها في احشاء الحمر ، وما زاد الطين بلة أنها كانت على  
علاقة جنسية مع أعزب جلف في منتصف العمر يدعى فرانك البنجر ! عندئذ فقط تحولت ماريان في نظر نيل  
هربرت من معبودة الاحلام إلى مجرد امرأة ضائعة ! فلقد تلوث بجلالها الفائق وطبيعتها الخلابة بأدران أرضية لم  
يفكر أنها ستسمنها من بعيد أو قريب ذات يوم ! لم تستطع التغلب على غرائزها الحيوانية ، فيتعد عنها نيل  
لسنوات طويلة بعد موت زوجها . وكان آخر ما سمعه عنها أنها ماتت في كاليفورنيا بعد أن عاشت فترة زوجة  
ثالثة لترى إنجليزى غريب الأطوار !

### الموت يأتي لرئيس الأساقفة :

في هذه الرواية نقرأ ويللاكاث صفحات وصفحات للمناظر الطبيعية والمشاهد الكثيرة التي تمر أمام أعيننا في ولاية نيوميكسكو . وهذه الخلفية العريضة تلتحم هي والرحلات التبشيرية التي قام بها في هذه الولاية في النصف الأخير من القرن التاسع عشر الأب غالينان وأسقفه الممين حديثا الأب لاثور الذي أصبح فيما بعد رئيسا للأساقفة . وفي رحلاتها عبر الصحراء في طريقها إلى مقر البعثة التبشيرية التي تبعد مئات الأميال - كانا يعتمدان في تنقلاتها على بطلين : كوتتو وأنجليكا . واعتمادا على فهمها العميق للشخصية للكسيكية والهندية فقد تمكنتا من السيطرة على سير الأمور في نيوميكسكو للدرجة أنها أعادا إلى الأذهان سيطرة الكنيسة الكاثوليكية على مقدرات البلاد التي ازدهرت فيها . تناقل الأهل الأساطير والحرفات حول المعجزات التي تمكنتا من القيام بها ، وامتزجت هذه الأساطير بالتاريخ المرتبط بطرد الحكومة الأمريكية لقبائل النافاجوز من أراضيهم ، وتأكيد الكاهنين للأهل بموعدتهم الحتمية إلى أرضهم .

تتوالى المواقف ، فيقيم الأب غالينان إرسالية جديدة في كولورادو في زمن التكالب بحثا عن الذهب ، ويبني الأسقف لاثوركاتدرائية جميلة في سانتا في محققا بذلك حلمه القديم ، لكن من الصعب تقديم فكرة شاملة عن مضمون الرواية في عرض موجز مثل هذا ؛ لأن الرواية عبارة عن بانوراما عريضة لمناظر نيوميكسكو البرية والصحراوية . وعلى الرغم من العواصف الرملية والجفاف القاتل فإن جمال الطبيعة يبدو للعيان في مناظر قطمان الحراف التي ترعى بين المشب والكأ ، وتشرب مياه الجداول العذبة ، وهي المشاهد التي تصفها المؤلفة بأنها جنة عدن المندبة . ولا يقتصر وجود الشخصيات الحية على الكاهنين فقط ، بل هناك شخصية كيت كارسون رجل الحدود الأسطوري الذي تجسد فيه المؤلفة كل الصفات التي عرف بها الرواد الأول من استغلال وكبرياء وشجاعة وثقة متناهية في النفس .

في روايات ويللاكاث الأخرى تصور لنا أجيال الرواد جيلا بعد الآخر : ففي رواية « واحد منا » ١٩٢٢ توضح لنا كيف تقاعس الجيل الثاني من تحقيق أحلام الآباء المؤسسين في إقامة حياة مدنية في أسرع وقت ممكن ؟ فقد قنع هذا الجيل بالتفنى بأعجاد هؤلاء الآباء ومحاولاتهم البطولية ، ونسى في الوقت نفسه أن عليه الأعباء والمسئوليات نفسها بل أكثر ؛ حتى تنهض الحضارة التي أسسها الآباء ، أما في روايتي « أغنية القبرة » ١٩١٥ ، و « بيت الأستاذ » ١٩٢٥ فتفتني ويللاكاث بلحنها المفضل الذي يمجّد صفات القوة والصبر والتحمل في الصراع مع الطبيعة البرية التي لا تعرف الرحمة ، وفي الوقت نفسه تسمى جاهدة لكي تمهد المستقبل للأجيال القادمة . اتخذت للمؤلفة من مناطق وسط وجنوبي الغرب مسرحا لهذه العمليات التاريخية ، لكن لم تقتصر على المسرح المعاصر للأحداث ، بل عادت إلى الماضي لتستقي منه الجنود الأول ، كما وجدنا في رواية « الموت يأتي لرئيس الأساقفة » عندما تتبع البعثات التبشيرية الإسبانية في مناطق جنوبي الغرب الأمريكي ، وكما فعلت بالنسبة للمهاجرين الفرنسيين في مقاطعة كويك الكندية في رواية « ظلال على الصخرة » . دأبت ويللاكاث في كل هذه الروايات على تمجيد روح الكشف وبلوغ أبعد الحدود .



لكن من ناحية الشكل الفني تعد ويللا كاتر روائية غير خبيثة بالضرورات الدرامية لبناء الروائي . ويدعو أن كل معلوماتها عن الرواية لا تخرج عن نطاق مرد « الحوادث » والأحداث التي تعجدها شخصياتها التي تعجب بها . ومع ذلك كانت لها رؤية فنية خاصة بها تجاه الحياة والتطور والمستقبل ، وهي الرؤية التي منحت أعمالها الشخصية المميزة لها ، وبرزت بأسلوب فني أكثر نضجا في روايات القصيرة التي خلت من المواقف الجانبية ، والأنماط الثانوية ، والأحداث الزائدة على الحد ، بحيث تبلورت الرؤية كما في قصة « الشباب والإشراق » ١٩٢٠ والروايات القصيرة الثلاث التي جمعت في كتاب بعنوان « مصائر غامضة » ١٩٣٢ .

على الرغم من تعجدها ويللا كاتر لروح الإقدام والجرأة والانطلاق ، فإننا نلمح رنة حزن وأسى تغلف أسلوبها السردى ، لعلها ترجع إلى اعتقادها بأن أبعاد الماضي كانت تبدو دائما أروع من صراعات الحاضر . وبعد أن ذاعت شهرتها عالميا حاولت ويللا كاتر أن تكشف لنفسها نظرية خاصة بها في السرد الروائي وتكلمت عما أسمته بالرواية غير النعمة التي حاولت بها الرجوع إلى الأسلوب التلقائي العفوى البسيط الذي لا يتكلف أى موقف أو حدث في السرد ، وظنت بهذا أنها قامت بثورة مضادة ضد الروايات الأمريكية والإنجليزية المعاصرة التي ناعتت بتفاصيل المذهب الطبيعي . وأتممت بفلسفته المتصلة في أحيان كثيرة . كانت حساسيتها البالغة ضد المدرسة الطبيعية نتيجة لرغبتها الشديدة في صيغ سردها بصبغة شعرية زاخرة بالخنين إلى الماضي أكثر من مجرد التسجيل الحرفي للتفاصيل الواقعية المعاصرة التي كانت تعد من أهم خصائص المدرسة الطبيعية . ولا شك فإن تاريخ الرواية الأمريكية سيسجل لويللا كاتر أن رواياتها كانت تجسيدا حيا للأمال والآلام التي مر بها الرواد الأول الذين وضعوا أسس الحضارة الأمريكية المعاصرة .

إرسكين كالدويل من كتاب الرواية والقصة القصيرة اللذين استمدوا مضامينهم من الحياة في الجنوب الأمريكي حيث التناقضات الاجتماعية والصراعات الفكرية تبدو في أوضح صورة. جسد المزيج الغريب من الدين والجنس في حياة البيض الفقراء الذين يقطنون ولاية جورجيا التي ولد وعاش فيها صباه. كانت رواياته من الصراحة والقسوة بحيث صدمت الذوق التقليدي السائد، واتهم بالإباحية والدعوة إلى الانحلال الأخلاقي على حين كان هدفه هو توعية المجتمع الجنوبي على حقيقته. أحدث الهجوم على رواياته نتيجة عكسية؛ إذ بيعت منها ملايين النسخ، وحطمت كل الأرقام القياسية للتوزيع! واعترف النقاد بقدرة كالدويل على تجسيد الحياة الفولكلورية الخصبة للطبقات الشعبية بكل ما تحويه من دعاية وفكاهة ومرارة. كما برزت اتجاهاته الغاضبة ضد الظلم الاجتماعي الذي يحيل الحياة إلى جحيم مقيم لكثير من طبقات المجتمع. وقد نجح كالدويل في مزج الفن بالفكر في توليفة درامية لها خصائصها المميزة.

ولد إرسكين كالدويل في مقاطعة كاوتنا بولاية جورجيا لراعي كنيسة المدينة، تلقى تعليمه العالي في فرجينيا، لم تقتصر حياته العملية على كتابة الرواية والقصة القصيرة، بل اشتغل بالصحافة والكتابة للسبيا، ونجح في هذه الميادين بسبب قوة للملاحظة الفريدة التي مكنته من فهم حقيقة حركة المجتمع، وهي الموهبة التي برزت منذ أول رواية له «ابن الحرام» ١٩٢٩ التي قدم فيها لقطات حية للصراعات الساخنة التي دارت رحاها بين البيض الفقراء السود المعلمين في الجنوب. وقد أقيمت ضده قضايا اتهم فيها بالإباحية والانحلال، لكنه خرج منتصرا من هذه المحاكمات عندما اكتشف الجميع أن هدفه الحقيقي كان إبراز كل مظاهر الانحلال الفعلي والظلم الاجتماعي؛ لكي يحفز الناس على التخلص منها! وبالفعل ساعدت رواياته القاسية العنيفة التي جسدت كل ملامح الانتهاز والعنف في إيقاظ الضمير الإنساني في الجنوب بعد أن راح في سبات عميق بفعل الرواسب

الاجتماعية المترامية منذ أيام الهجرة الأولى إلى القارة الأمريكية . وعندما قامت جريدة « أتلانتا » عام ١٩٤٨ بعرض روايته « هذه الأرض نفسها » قالت عنه : إنه الفنان الذى يربط فيه بالإنسانية كلها ، ويهدف فى المقام الأول إلى العدالة الاجتماعية والحياة الكريمة لكل البشر .

لعل أهم روايتين تميزان خصائص هذه القصص هما « طريق التبغ » ١٩٣٢ ، و « أرض الله الصغيرة » ١٩٣٣ : فى الرواية الأولى يقدم كالدويل فلاحا من جورجيا يدعى جيتير ليستر مقلدا لا يستطيع زراعة أرضه بأى محصول . لم تستقد أرضه من عشقه لها فقد ظلت جرداء قحلاء يعيش فى فقر مدقع على جانب طريق التبغ مع أمه العجوز التى على وشك الموت جوعا ، وزوجه المريضة أبدا ، وابنيه ديوك وإيلى مائى البالغين من العمر السادسة عشرة على حين كانت الابنة الثالثة بيرل قد تزوجت فى سن الثانية عشرة لوف بنسون عامل السكك الحديدية . وتسمى الأرملة الشابة ييسى رايس إلى الزواج من ديوك بأن تشتري له سيارة جديدة ، لكن الأمور تسير على نحو مأسوس ، يقتل ديوك جدته ويحطم السيارة ، وتهرب بيرل من لوف بنسون ، فتذهب إلى مائى للعيش معه بمنتهى البساطة والسعادة على حين يهلك جيتير وزوجه فى ليلة تركا فيها وحيدهما فاحترق كوخهما بمن نفيه .

يقول النقاد : إن عائلة ليستر وجيرانها يمثلون مادة خصبة للتحليل النفسى ، وعلى الرغم من الطابع المأسوسى الذى انتهت إليه ، فإن روح الكوميديا تكن داخلها : يقول الناقد أوسكار كارجل : إن جيتير ليستر يرمز إلى عدد لا يحصى من الفلاحين المعدمين الذين يزخر بهم الجنوب ، وعلى الرغم من أنهم يمكن ألا يكونوا يجهله نفسه ، فإنهم يعملون فى داخلهم التناقضات التى تثير هى نفسها الشفقة والضحك فى آن واحد .

تحولت الرواية إلى مسرحية ناجحة عاز ١٩٣٣ ظلت تعرض لمدة ٣١٨٢ ليلة متوالية محطمة بذلك كل الأرقام القياسية السابقة فى مدة عرض المسرحيات . كتب كالدويل فى مقدمة المسرحية أن القارئ أو المتفرج لن يجد الجنوب القديم أو الجنوب الجديد ، أو الجنوب الرومانسى ، ولكنه سيجد أرضا ضاقت بمن عليها حتى بدلت تلفظهم الواحد بعد الآخر .

فى رواية « أرض الله الصغيرة » يقدم كالدويل قطاعا من حياة متسلكى الجبال فى جورجيا بكل ما تحويه من عدم استقرار وانحلال خلقى : فى الرواية يخصص البطل دخل أحد القدادين لكى يذهب ربه إلى الكنيسة ، ولكن عدم الاستقرار يؤدى إلى انتقال ملكية القدان منه بسبب ضغوط الحياة الرابثة ، فلم تعد المثاليات بقادرة على الصمود فى وجه الحياة المادية القاسية . وهو الاتجاه الذى وجدناه نفسه فى قصصه القصيرة مثل : « بلد مملوء بالقتل » ١٩٣٣ وهى القصة التى وصفها الناقد ليو جيركو بأنها قد تكون أفضل قصة تدور حول القتل بدون حكمة فى الأدب الأمريكى .

توالت أعمال كالدويل ، فكتب « رفيق الرحلة » ١٩٣٥ ، و « متاعب فى يوليو » ١٩٤٠ ، و « بيك فى الأرضى العالية » ١٩٤٦ ، و « يد الله القوية » ١٩٤٧ ، و « مكان اسمه إسرائيل » ١٩٤٩ ، و « الجناح الفكاهى » قصص قصيرة ١٩٥١ ، و « غزل سوزى براون » ١٩٥٢ ، و « مصباح لسقوط الليل » ١٩٥٢ ،

و« الحب والمال » ، ١٩٥٤ ، و« كلوديل إنجلش » ١٩٥٩ . وهي كلها تحمل الاتجاهات الفكرية والبصمات الفنية التي وجدناها نفسها من قبل في روايتي « طريق التبغ » و« أرض الله الصغيرة » . لا يعنى هذا أن روايات كلوديل وقصصه كانت نسخا مكررة بعضها لبعض بل كانت تنريعات على النغاث الأساس التي منحها نفسها طابعها المميز .

(١٨٧١ - ١٩٠٠)

ستيفن كرين من الأدباء الأمريكيين الذين كتبوا الرواية والقصة القصيرة والشعر ، لكن شهرته قامت أساسا على رواية واحدة فقط هي « وسام الشجاعة الأحمر » التي تذكر كلما ذكر اسمه . وهذه ظاهرة معتادة في مجال الأدب الذي تعتمد مقاييسه على الكيف أكثر من اعتيادها على الكم ؛ لذلك أصبحت روايته من كلاسيكات القرن الماضي . وعلى الرغم من أن معظم النقاد اعتبروا كرين من رواد الواقعية في الأدب الأمريكي فإنه رفض أن يطلق هذا الاصطلاح على أدبه ؛ لأنه يرى أن الواقعية الفنية تختلف كثيرا والواقعية الفوتوغرافية التسجيلية التي يقصدها النقاد . وإذا كان كرين قد صرح بأن الأديب الحق هو من يلتصق بالحياة في كل صورها - فإنه لم يقصد أن يقوم بتسجيل كل كبيرة وصغيرة تمر به في حياته اليومية ، لكنه قصد بالتصاق الأديب بالحياة - للعانة التي تصهر وجدانه من الداخل ، وتجعله يفرز بناء جديدا يضيف من المعاني ما يجعلنا نفهم الحياة أكثر وأعمق ! ويرى كرين أن الأدب الإنساني الناضج غالبا ما يكون ابنا للألم ! قد لا ينطبق هذا على كل الأدباء ، لكن يظل الألم من أهم القوى المحركة داخل الأديب للوصول إلى جوهر الحياة ! لا يجم أن يعيش الأديب التجربة بنفسه ؛ وإنما المهم أن يستوعب دلالاتها ومعانيها بحيث يجسدها بعد ذلك في عمله . هذا المعيار ينطبق على كرين نفسه في رواية « وسام الشجاعة الأحمر » التي تتخذ من الحرب الأهلية الأمريكية مضمونا لها على الرغم من أن كرين كان طفلا عندما انتهت الحرب . ولكنه عندما شب درس أبعادها وآثارها ، واستطاع أن يتخذ من مادتها التاريخية المؤثرة نافذة ، لكي يظل منها على جوهر الصراع الإنساني الذي لا يتقيد بمحدود المكان أو الزمان ! ولد ستيفن كرين في نيويورك في الرابع عشر لوالدين يمارسان الكتابة الأدبية والدينية على حين كان اثنان من إخوته يعملان في الصحافة والتحرير . ساعده الجو الثقافي والأدبي الذي ترعرع فيه على ممارسة الهوايات نفسها لدرجة أنه بدأ في كتابة القصص منذ الثامنة من عمره ! وفي سن السادسة عشرة كان يرسل جريدة

النيويورك تريبون نيابة عن إخوته ، أويكيب العمود الذي تعودت أنه أن تكتبه في الجريدة نفسها وفي الحالات كان يوقع باسم أحد إخوته أو باسم أمه ! لكن عندما شب عن الطوق ثار ضد سلطة أبويه وأفكارهما ولعب اليزيول بالرغم من نواهي أبيه ، وكون علاقات غرامية مع نسوة متزوجات وغيرهن سافطات ! وفي الوقت نفسه استمر في دراسته ، انتقل بين كلية كلايفرك ومعهد نهر هلمسون ، ثم كلية لاقايت . وكانت آخر دراسة قام بها في جامعة سيراكيوز عام ١٨٩١ حين كتب أول قصة له بعنوان « ماجى : فتاة الطريق » ويدور مضمونها حول حياة الأزقة والحوارى ، ودنيا الدعارة والانحراف ! كانت معلوماته - حتى ذلك الوقت - عن هذا العالم محدودة ومشوشة ، ولم يتم كرين بالبحث عن صور واقعية ، بل ابتكر من عنده حبكة قصته الخيالية التي تدور حول فتاة أجبرتها بيتها على الخروج إلى الطريق وعرض نفسها في سوق الأجساد ! كانت رواية « مدام بوفارى » لفلوير بمثابة النموذج الأدنى الذي أوحى إليه بهذه القصة ، ولم تكن ماجى سوى صورة شبه مكررة لمدام بوفارى ، ولكن على مستوى الطبقة الدنيا .

نشر كرين قصة « ماجى : فتاة الطريق » على حسابه الخاص عام ١٨٩٣ ، لكنه بدأ الاحتراف الفعل عندما نشرت له جريدة التريبون خمس لقطات صحفية من مقاطعة سوليفان على حين نشرت مجلة كوزموبوليتان قصة « الأسى يخيم على الحقيقة » وفي العام نفسه كان قد انتهى من كتابة روايته الشهيرة « وسام الشجاعة الأحمر » التي نشرت بعد ذلك عام ١٨٩٥ . وهو العام الذي نشر فيه نفسه ديوانه الشرى الأول « الفرسان السود » . وفي العام التالي نشر روايته الثالثة « أم جورج » . أما مجموعته القصصية القصيرة « الفرقة الصغيرة وحلقات أخرى من الحرب الأهلية الأمريكية » فقد نشرت عام ١٨٩٦ . في العام التالي نشر روايته الرابعة « زهرة البنفسج الثالثة » وقد وصفها كرين بأنها قصة الحياة وسط الفنانين الشبان الفقراء في نيويورك . لعل السمة الأساس في معظم هذه الروايات تتمثل في مقدرة كرين الفائقة على الوصف والتصوير ، فهو لا يتكلم من خلال الألفاظ والجمل بقدر ما يعبر عن معانيه من خلال الصور واللفظ . ويبدو أن عمله في الصحافة وإمداد الصحف بالصور القلمية التي تصف الناس والمناظر وغيرها مما تقع عليه عيناه - قد زاد من قوة الملاحظة عنده ، ويمكنه من أن يرى بل يتخيل مالا تستطيعه العين المايمة .

في عام ١٨٩٤ سافر كرين إلى أقصى الغرب الأمريكي ، ومنه إلى المكسيك لكي يجمع مادة لصوره الصحفية وقصصه القصيرة . كان من أشهر ما نشر في هذا المقام « مناظر مكسيكية ولقطات من الشوارع » لكنه حرص على ألا تجرعه دوامة الصحافة ، فكتب في هذه الأثناء قصة تتخذ من الحرب مضمونها لها بعنوان « البطولة الغامضة » وكانت بذلك تمهيدا لروايته « وسام الشجاعة الأحمر » . في عام ١٨٩٥ كتب قصة تتخذ من حياة رعاة البقر مادتها الأساس بعنوان « انطلاقة الحثول » . وقد أكثر في أغربيات حياته من هذا النوع القصصي الذي لاقى شعبية كبيرة مثل « العروس والسماة الصفراء » ١٨٩٧ ، و « الفندق الأزرق » ١٨٩٨ . وقد برزت براعة كرين في استخدام الألوان للتعبير عن المعنى ، فقد كان عنده من الحس التشكيلي ما جعل من صفحات روايته ( لوحات ) متتابعة ؛ مما جلبها الوصف التسجيلي المباشر .

في طريق عودته من رحلة إلى جاكسون فيل بفلوريدا غرقت السفينة المقله له في أول يوم من أيام سنة

١٨٩٧ ، وتم إنفاذه مع بعض الركاب . كانت تجربة قاسية في حياته اتخذ منها مضمونا لقصة من أحسن قصصه القصيرة « القارب المفتوح » ؛ لأنه لم يلتزم بالتسجيل المباشر للتجربة على الرغم من عوامل الإثارة والتشويق التي تحتوي عليها . بهذا نستطيع القول بأن عمله كاتباً صحفياً لم يؤثر على رواياته وقصصه ، بل على النقيض من ذلك فقد أثر أسلوبه القصصي التصويري البارع على مقالاته ورسائله الصحفية التي كتبت كلها بين الأديب الفنان . وضح هذا عندما ذهب إلى اليونان مراسلاً حريياً في أثناء حرب اليونان مع تركيا . مع انتهاء الحرب قرر أن يستقر في لندن عام ١٨٩٧ حتى يمارس حياته الأدبية في هدوء بعيداً عن تقلبات الصحافة ، وحتى يتصل بالحضارة الأوروبية اتصالاً شخصياً ؛ كما فعل معظم رواد الأدب الأمريكي ، هناك توطلدت أواصر الصداقة بينه وبين الروائي البولندي الأصل جوزيف كوتزارد وهـ . ج . ويلز .

لكن طبيعته الفلقة لم تنزكه في سلام ودعة ، فترك إنجلترا عام ١٨٩٨ إلى كوبا مراسلاً حريياً مرة أخرى في أثناء الحرب الإسبانية الأمريكية ، وأرسل من هناك عشرين برقية إلى جريدة « العالم » النيويوركية ، منها برقية بعنوان « قصة ستيفن كرين المثيرة عن معركة سان خوان » أظهرت مدى تأثير عمله الصحفي بقلمه الأدبي التصويري . وعندما انتهت الحرب في نوفمبر من العام نفسه ، مكث كرين في هافانا لكي يكتب هناك الكثير من المقالات والقصص منها : روايته « الخدمة الإيجابية » ١٨٩٩ التي دارت حول الحرب اليونانية التركية ؛ ثم عاد كرين إلى إنجلترا حيث عاش مع زوجته حياة مبذرة زاخرة بالأصدقاء والضيوف المتطفلين ؛ مما جعل الديون تنال على رأسه بالإضافة إلى صحته التي تدهورت باستمرار ؛ ولكي يهرب من الإفلاس والحجز عاد مرة أخرى إلى كتابة قصص رعاة البقر التي بدأت في الانتشار والمديوع بين قراء التسلية في إنجلترا مثل مجموعة قصص ويلمويل التي نشرت بعد موته عام ١٩٠٠ ، كما كتب مجموعة من قصص الحرب احتوت على قصتين من أحسن قصصه « الوجه المقلوب » ، و « حلقة من سلسلة الحرب » ؛ كما نشر ديوانه الشعرى الثاني بعنوان « قلب الحرب الرجم » الذي كان رائداً في مجال الشعر الحر . لكن صحته تدهورت في أبريل ١٩٠٠ فغادر إنجلترا بناء على نصيحة الأطباء للاستشفاء في بادن بألمانيا ، ولكنه مات هناك في يونيو من العام نفسه ويبدو أن حياته للثقلية وحرصه على مشاهدة مناطق الصراع بين الأمم بنفسه ، وإنهاكه لصحته سواء في العمل الصحفي أو التأليف الأدبي — كل هذا عجل بوفاته في تلك السن المبكرة ؛ ولذلك يقارنه كثير من النقاد ببلورد بلورين . وعلى الرغم من إيمان كرين بأن الفن قائم على التجربة الشخصية وأنه يسجل الواقع فإنه اعتقد أن هذه المادة الحاقم تمر بوجدان الأديب وعقله ؛ لكي تنصهر وتتفاعل ويعدا تشكيلها ؛ لكي تخرج إلى الوجود مرة أخرى ، ولكن ليست على الصورة السابقة لها والتي تسم بالبداية . وقد تأثر كرين بواقعية الروائي الأمريكي ويليام دين هاويز الذي شجبه على الكتابة . كان مفهوم هاويز للواقعية يتمثل في البحث عن حقائق التجربة الحياتية بعيداً عن مظاهرها المؤقتة الخادعة ، فهمة الأديب تتمثل في بلورة القوانين التي تحكم حركة العالم كله ، ولعل هذا يفسر لنا الدور الذي أداه الخيال في تشكيل أعمال كرين ؛ فقد كان العامل الأساسي في إعادة تشكيل الواقع إلى الدرجة التي تصبح فيها المطابقة بين العمل الأدبي والتجربة الشخصية التي يمتد بها كرين تجربة معاناة وفكر وإحساس أكثر منها تجربة مشاهدة ومعايشة وتسجيل . من هنا اعتبر كرين مقالاته الصحفية نوعاً من الممارسة

## الأدبية والفنية .

لكن هذا لا يعني أن عمله الصحفي لم يكن له أى تأثير على إنتاجه الأدبى ، فبالإضافة إلى أنه كان السبب فى إنهاك صحته فقد أثر على بعض رواياته التى كتبها فى خضم الأحداث مثل رواية « الخدمة الإيجابية » التى كانت أقرب إلى التقرير الصحفي الحزبى منها إلى العمل الأدبى المتكامل ، كما أن دوامة الصحافة لم تترك له وقتاً لمراجعة أعماله بالتأنى المطلوب ، مما أدى به إلى تكرار نفسه وبخاصة فى صوره التشكيلية التى يعبر بها عن معانيه ، وبخاصة إذا أدرنا ضخماته إنتاجه الذى يتكون من اثني عشر مجلداً على الرغم من عمره القصير ، فقد كتب ستاً وعشرين صورة قلمية وحكاية صحفية . وخمس روايات قصيرة ، وديوانين من الشعر ، وكمية ضخمة من المادة الصحفية .

مع هذا فإنه على الرغم من أن إنتاجه كله كان فى القرن التاسع عشر فإنه يعد مع هنرى جيمس بداية الرواية الأمريكية الحديثة . فروايات كرين تربط بين مارك توين من قبله وارنست هيمينجواى بعده : قال هيمينجواى عن رواية « وسام الشجاعة الأحمر » إنها من أروع الكتب التى عرفها الأدب الأمريكى ، فهى تحمل من الشحنة الشعرية ما يجعلها قصيدة طويلة مكتوبة بالثر ، يتضح أثر كرين على الأدب الأمريكى فى النظرة الواقعية الطبيعية التى سيطرت على الروائيين اللذين أتوا بعده من أمثال ثيودور درايزر ، بل إن شخصية الجندى كما عالجها كرين كانت غمطاً فرض نفسه على معالجة هذه الشخصية فى معظم الروايات الأمريكية حتى الآن على حين أثرت قصة « حلقة من سلسلة الحرب » فى وجدان الرجل العادى ، وشكلت فكرته تجاه الحرب بصفة عامة ؛ فقد فقدت الحرب المآلة الرومانسية المحيطة بها ، وبدأت على حقيقتها التى تؤكد أنها مجزرة بشرية ليست إلا . ومن الواضح أن هذه القصة حددت مفهوم هيمينجواى للحرب . وكانت رواية « وسام الشجاعة الأحمر » قد تركت بصماتها على رواية هيمينجواى الشهيرة « وداعاً للسلح » : فإذا كانت الأولى ترمى الحرب من هالة الوار الزيف المحيط بها ، وتنتهى بالانسحاب الهزى بدلا من الانتصار للودى التقليدى - فإن الرواية الأخرى تجسد التساؤلات التى تشكلت فى جدوى الحرب كحل لقضايا الإنسان ، وتنتهى بالتهكم والسخرية من قيمة الانتصار الذى وقع ، هذه الروح التهكية الساعرة التى سادت أعمال كرين كانت امتداداً لمارك توين الذى لم يخف إعجابه به باستمرار ، وبخاصة بروايته « الحياة على ضفاف المسيسيبي » التى تركت بصماتها واضحة على مجموعة قصص ويلمويل . ويشترك كرين ومارك توين فى أن الاثنين قدما موضوعات فكرية جديدة إلى الأدب الأمريكى ، كما أثر فى الأشكال الفنية وعملا على تطويرها . وكانت « وسام الشجاعة الأحمر » على النقط التشكيلى نفسه لرواية مارك توين « هاكلىرى فن » من حيث تكرار الفصول الزاخرة بالتهكم ، وإرتباط بطل الروايتين بمهمة البحث عن الذات .

كان كرين - بصفة خاصة - واعياً بالشكل الفنى وضروراته الجمالية بحيث نجد فى رواياته منهجا سرديا خاصا به ، واستخدامات فنية جديدة للغة ، وتقابلات متوازنة بين خيوط النسيج الروائى ، ورموزا كثيرة تمثل فى ( اللوحات ) والألوان والأصوات . وعلى الرغم من الواقعية الطبيعية التأثيرية التى دمنه بها النقد - فإن كرين كان فنانا من الطراز الأول يستخدم التكيف الرمضى ، والشحنات الشعرية فى تجسيد أعماله ، وهنا تكمن إضافته الحقيقية إلى التراث الأدبى الأمريكى .



هارت كرين من الشعراء الأمريكيين الذين عاشوا حياة قلقة متقلبة بسبب طبيعتهم للتمردة على كل الأوضاع التقليدية في المجتمع المعاصر ، وعلى الرغم من أنه لم يتل حظاً وافراً من التعليم بسبب ظروفه العائلية فإنه تمكن من تثقيف نفسه أكثر من حاملي الشهادات الدراسية العالية ، ودرس بإيمان وعمق كتابات وأشعار دن ، ومارلو ، وبو ، وميلفيل ، وويتان ، وديكنسون ، ولافوج ، ورامبو ، ودوستوفسكي ، واليوت ، وساندبرج . ساعدت قراءاته الحرة والواسعة على تنمية موهبته الشعرية ، وتركزت بصياتها واضحة على قصائده الزائخرة بالإشارات والتلميحات إلى معظم هؤلاء الأدباء الكبار . هذا بالإضافة إلى أن حياته البوهيمية أتاحت له فرصة الاختلاط بكل الطبقات والأنماط ، والاتصاف بالحياة في كل مظاهرها .

وعلى الرغم من عدم تعاظم بعض النقاد الأكاديميين من أمثال آلن تيت مع أشعاره فإن أعماله بصفة عامة أعتبرت إضافة كبيرة إلى تراث الشعر الأمريكي ، وخاصة أنه كان رائداً في استخدامات الموسيقى الشعرية كأهم وسيلة للتعبير عن المضمون الذي يريد الشاعر توصيله إلى القارئ . كان إيمان هارت كرين بالموسيقى الشعرية قوياً لدرجة أنه اعتبر الشاعر عازفاً يضرب على أوتار آلاته دون أن يتقوه بأية كلمات مباشرة . أدى هذا إلى غموض بعض أشعاره ، لكنه لم يؤثر على الإحساس الجمالي الذي تثيره في القارئ .

ولد هارت كرين بمدينة جارتيزفيل بولاية أوهايو في أسرة لا تعرف الثراء ، ومن ثم لا تقيم للفن أى وزن . حاول كرين أن يعد مهرباً من هذا الجو الكتيب في كتابة الشعر الذي بدأه منذ العام الثالث عشر من عمره ، لكن أباه كان له بالمرصاد ، وأجبره على العمل معه في مصنعته للحلوى ، فالشعر في نظره لم يكن سوى مضيق للوقت فيما لا يندى . كان من الطبيعي أن يتوقف تعليمه الذي لم يتلق منه شيئاً يذكر ، كما هجر بيت أبيه الذي تحول إلى جحيم مقم بالنسبة له ، وفر إلى نيويورك حيث عاش حياة بوهيمية بمعنى الكلمة .

كان يكسب من حين لآخر من قرض الشعر الذى نشر في مجلات متعددة مثل «الدليل» و«الشعر» و«الجملة الصغيرة». في عام ١٩٢٦ ظهر له أول ديوان شعرى بعنوان «المباني البيضاء» الذى برزت فيه تلقائياته الشعرية، وعفونته الموسيقية، وتكليفه للأحاسيس الإنسانية العامة بحيث استرعى أنظار القراء ومتدفق الشعر إليه؛ مما مكنته من الحصول على بعض المنح المالية من رجال أعمال كبار مثل (أوتوكان) الذى أخذ على عاتقه مهمة رعاية موهبة الشعرية؛ مما حفزه على تكريس حياته لكتابة الشعر دون خوف من إفلاس أو جوع! كانت النتيجة أن أصدر ديوانه الثانى «القطرة» عام ١٩٣٠ الذى حاول فيه تقديم ملحمة شبه متكاملة تجسد خصائص الشخصية الأمريكية. كان رمز البحر بمثابة الخط الأساسى الذى منح قصائد الديوان وحدة موضوعية لها طابعها المميز.

بعد ذلك حصل كرين على منحة من مؤسسة جوجنهايم للسفر إلى المكسيك وكتابة قصيدة ملحمة عن فنوح مونتيروما آخر حكام المكسيك من قبائل الأزتيك، وهو القائد الحربي، وللشعر القانونى الذى مد قهره، وبسط سلطانه على هندراوس ونيكاراجوا؛ لكنه قتل عام ١٥٢٠ عندما وقع أسيراً في أيدي الإسبان. ذهب كرين بالفعل إلى المكسيك حيث قضى عاماً وفي طريق عودته من فيراكروز على ظهر السفينة أوريزابا أحس بأن حياته قد تحولت إلى عبء ثقل طالما أبيض كاهله، وبالفعل ألقي بنفسه بين أمواج البحر الكاريبى بحثاً عن الراحة الأبدية بعد أن فشل في العثور على الراحة المؤقتة على سطح الأرض! حتى عندما ذهب إلى فرنسا في عام ١٩٢٨ بحثاً عن معنى جديد لحياته بين مظاهر الحضارة الاوربية انتهى به الأمر بعد وجوده لسته أشهر هناك إلى الطرد خارج البلاد بسبب الشغب الذى تسبب فيه، وأدى إلى مشاجرات ومتاعب عدة! كان انتحار كرين بمثابة رفضه المطلق للعالم الذى لم يمنحه الفرصة لكي يحقق ذاته كما يريد! لم يمنعه الشراب المستمر أو حبه لموسيقى الجاز المسعورة من أن ينسى رفض العالم له، وهو الرفض الذى بدأ منذ نومة أطفاله في بيت أبيه. أما عن إنجازاته الشعرية فقد كان كرين ابن عصره بمعنى الكلمة: قرأ أشعار المعاصرين والسابقين عليه وهضمها جيداً، واستطاع أن يفرز شعراً متميزاً خاصاً به. كان تأثره باليوت واضحاً في ديوانه الأول «المباني البيضاء» واعتبر القصيدة الأساس في الديوان «زواج فاوستس وهيلين» بمثابة الرد القوي على التشاؤم الثقافي الذى اشتهر به إليوت، فقد حرم الشعراء الذين يمثلهم فاوستس في القصيدة التمتع بالجمال العابر للأزمنة التي تتجسد في هيلين، فهم يبحثون عن المعرفة المطلقة والجمال الخالد في كل شيء، وتكون النتيجة أنهم لا يشتمعون بالجمال الأرضي الزائل، وفي الوقت نفسه لا يصلون إلى المعرفة المطلقة أو الجمال الخالد. تلك هي مأساتهم التي تتكرر من جيل إلى جيل. أما الإستحمام في موجات المد المتلاهي—على قول كرين في قصيدته—فيمكن أن ينخلص الإنسان من التشاؤم والإحباط واليأس. والسعادة الحسية قادرة على إشباع الإنسان من خلال وجدانه وعاطفته وهي المجال الطبيعي الذى يجب على الشاعر أن يعمل فيه مهاراته. أما تمحيص الفكر في المطلقات فن شأنه أن يتأذى بالشاعر عن الحسب الشعرى، ويدخل به في متاهات التجريد الفلسفي التي لا تشبع القارئ العادى. أصر كرين على إبراز الصور الحسية في أشعاره. كان يفضل أن يتعامل هو والحواس الخمس للقارئ قبل أن يتعامل هو وعقله، وربما أحل تماماً التعامل مع عقله. فإذا أخذنا رمز البحر مثلاً في بعض قصائد ديوانه الأول

مثل «رموز سلوكية» و«شألى لارادور» و«عند قير ميلفيل» و«رحلات بحرية» فسنجد ان كرين يتعامل هو وهدير الأمواج وملوحة المياه ولفحات العاصفة وزرقة السطح والأعناق وغيرها من العناصر التى تتعامل هى والحواس الخمس ، ومن ثم تشكل القصيدة تجربة حسية تشكل وجدان القارئ ، ويكاد يلمسها بيديه . يبدو أن كرين تأثر فى هذا بالشاعر الفرنسى رامبو الذى يعجب الأمريكيون كثيراً بأفكاره وأشكاله الفنية ، ويبدو أن كرين قد انتقل إلى حد كبير بالشكل الفنى الذى ابتدعه رامبو الذى كان بمثابة أستاذه الذى سحره بقصيدته «القارب النشوان» . لكن كرين أراد أن يتفوق على أستاذه عندما حاول بلوغ قمة الاقتصاد اللفظى الذى يعمل فى دأخله أكبر شحنة متفجرة من للعانى للخصبة والأحاسيس الجميلة ! أدى تطرفه فى هذه المحاولة إلى عدم الاتساق الذى اتهمه به النقاد ، فقد شحن القصيدة بأكثر مما تحتمل من الصور والاستعارات والكنايات والرموز ؛ مما أصابها بزوائد ونثوات أفقدتها فى بعض الأحيان وحدتها الموطوعة وتناسقها الفنى ! فلا بد أن يحدث توازن داخل القصيدة بين العناصر المجسدة والمجردة : أى بين الصور الحسية والأفكار العقلانية ، لكن كرين أهتم فقط بالصور الحسية أو العناصر المجسدة ؛ وعندما كان الاقتصاد اللفظى بتصويروه الحسى غير مفضل - كان كرين فى قته الفنية ؛ كما نجد فى البيتين الآتيين :

«تضرب الشمس الأمواج بالبرق

على حين تلقى الأمواج بالرعد على الرمل» .

إنها صور متتابعة زاهرة بالعناصر المجسدة الحسية ، لكنها لا تشتت تركيز القارئ فى الوقت نفسه . فإذا كان كرين يتعامل هو والحواس الخمس أساساً - فليس معنى هذا أنه لا يضح عقل القارئ فى الاعتبار ؛ فالحواس مجرد طرق مؤدية إلى العقل فى النهاية ؛ لأنه أداة الربط والتشكيل والتخيل والإدراك . هذا ما أدركه كرين فى ديوانه الثانى «القطرة» ؛ فقد أثبت أن موسيقى الشعر ليست مجرد أصوات وأنغام تتعامل هى والأذن فقط ، بل لابد أن تصل منها إلى العقل الذى يدرك معناها الحقيقى الذى يقصده الشاعر ؛ لذلك فالبناء السيمفونى فى هذه القصائد ينقسم إلى حركات متتالية ، تعمل كل حركة منها على تطوير الفكرة حتى تصل إلى نهايتها المنطقية . هذا هو التحليل الشخصى لكرين لديوانه الثانى كما سجله فى خطاب له إلى راعيه الأدبى «أونوكان» .

اعتبر كرين الفكرة الأساس فى كل شعره استلهاماً لما أسماه بالروح الأمريكية أو الأسطورة الأمريكية أو الحلم الأمريكى ، لكن الناقد والشاعر آن تيت - صديق كرين - هاجم هذه الفكرة بقوله : إننا لو جردنا مضمون كرين من كل عناصره الحسية الظاهرية - فلن يتبقى لدينا سوى الفكرة المجردة المباشرة التى تجسد الشخصية الأمريكية ! لكن تيت لم يكن موقفاً تماماً فى تحليله هذا ؛ لأن ما وصفه بالعناصر الحسية ليس إلا الصور والاستعارات والرموز التى تشكل القصيدة ذاتها ؛ وبذلك يستحيل الفصل بين الفكرة والعناصر المجسدة لها ، فليس الحلم الأمريكى بتجسيد للشخصية الأمريكية ؛ لأنه يبلور كل الجوانب الإيجابية والسلبية المتعلقة بها . وكما يقول كرين : إن تاريخ أمريكا يمكن قراءته فى أى كتاب مدرسى للتاريخ . أما الشعر فيتكلم بالصورة والرمز والموسيقى ؛ ولذلك يقول أشياء عن القومية الأمريكية لا تنسئ لأية دراسة تاريخية ، ولا ترتبط بفترة زمنية

معينة ، بل تخاطب الإنسان في كل زمان ومكان .

ونحن لسنا بصدد إثبات أن كرين هو هوميروس أمريكا ، لأن اهتمامنا يتصب أساساً على مدى قاعدية فكرة الأسطورة الأمريكية في أشعاره للحمية وإلى أى مدى كانت طبيعية أو مقحمة ؛ وبذلك يكون كرين قد اقترب كثيراً من الفكرة التي حيرت ويتان ، وباوند ، وإليوت ، ووالاس ستيفنز وغيرهم من الشعراء الذين أرادوا تجسيد روح أمريكا في أعينهم ؛ فقد كرس كرين شعره ؛ لكي يكون ملحمة أمريكا وخاصة في ديوان «القطرة» الذي يقول في إحدى قصائده «النهر» :

«ترسب الأيام غلظة مئات الأطنان من الرمال الرطبة  
والليالي مشبعة بالطين اللزج الذي كان حجراً  
وتستلم الجبلور أمام طبقات الأرض العاتية  
في حين يقوم للسيجي بإطعام الجداول البعيدة .»

لكن تبت يقول : إن قصائد كرين تقتفر إلى البناء للتناغم سواء على مستوى السرد أو الرمز ، وإن كانت هناك وحدة موضوعية فهي في وحدة الحالة النفسية ، والنفمة السارية ، والإحساس المثار ، ولكن الناقد ر.ب. بلاكهور يقول : إن حساسية كرين تجاه الصور الحسية ترتفع إلى مستوى بودلير . لم يضعف البناء عنده في بعض القصائد سوى الصراع بين الفكرة المجردة والصور الحسية التي كانت تريد عن حاجتها في بعض الأحيان . لكن كرين كان يصير على أن الصورة هي الفكرة ذاتها ولا يمكن الفصل بينها بهذه البساطة ؛ لذلك حرص في أحسن قصائده على التوازن الدرامي بين الفكرة والصورة بحيث جعل منها وجهين لعملة واحدة ؛ كما نجد في قصيدة «النحلة الملكية» و«نبات الهواء» و«البرج المكسور» التي تتخذ من صورة واحدة نفمة أساساً لها كلها ، وهي صورة البحر والفرق فيه هروباً من الحياة . ولعل أهم محاولة لكرين إنما هي تجسيده لروح إدجار آلان بو ومزجها بأفكار وولت ويتان على سبيل الوقوف ضد تيار التشاؤم والإحباط الذي نبع من قصيدة «الأرض الحراق» لإليوت ومن أعمال غيره من الأمريكيين الذي هاجروا إلى أوروبا ، فكل الرغم من إعجابه الشديد بإليوت ، وعلى الرغم من الحياة البائسة القلقة التي عاشها - أراد كرين أن يجعل من شعره تياراً متجدداً من التفاؤل الذي ميز روح الرواد الأمريكيين الأوائل ، والذي قامت عليه الأمة الأمريكية .

حاول كرين في قصيدة «القطرة» أن يقدم - على حد قوله - بانوراما عضوية تؤكد امتداد جذور الماضي الحية في الحاضر للعاصر ؛ بتاريخ الأمة عبارة عن جسم حي يتأثر ويؤثر فيما حوله ، ولكي يجسد كرين هذه الحقيقة اتخذ من قطرة بروكلين رمزاً أساساً يقول من خلاله كل ما يريد عن الأمة الأمريكية ، لكن القطرة كانت تتحول من صورة إلى أخرى طبقاً للحركات الموسيقية التي يهدف إليها الشاعر من تكوينه السيمفوني ؛ فثارة هي القطرة المعروفة بكل أبعادها ، وثارة ثانية هي الطريق الذي سارت عليه الأمة الأمريكية ، وثارة ثالثة هي العقل التكنولوجي الذي غرس الحضارة الصناعية في الوجدان الأمريكي ، وأحياناً كانت بمثابة تجسيد لرؤية وولت ويتان لمستقبل أمريكا . وإذا كان النقاد يسيئون على شعر كرين أنه مشحون أكثر من اللازم بالصور

الحسية التي تطفئ على أفكاره - فهذا يعد عيباً بالقدر الذي نجد فيه أفكار وولت وبيتان شاعر أميركا الأكبر تطفئ على صوره ورموزه . فنحن نجد في بعض أعمال وولت وبيتان كمية الفلسفة أضخم من كمية الفن على حين أنه في بعض أعمال كرين يطفئ الفن تماماً على الفلسفة بحيث يطمس ملامحها إلى حد كبير ! ولعل الحل الوحيد لهذه القضية الفنية الفكرية يكن في التوازن الدرامي الدقيق بين الفن والفلسفة بحيث لا يطفئ أحدهما على الآخر .

ومهما قال النقاد في أخطاء وهفوات كرين فيمكن أن نلتمس العذر له ، لأنه قام بالمحاولة التي يبذلها كل شاعر فنان أصيل : وهي أن يكون ضمير أمته ومرآتها الصادقة ، وكلنا نعرف أنها محاولة ليست بالسهلة ، فقد ناء بها كاهل كثير من الشعراء ، ولم يستطيعوا مواصلة للسيرة ! لكن هارت كرين كان يملك من الموهبة الأصيلة ، والحس الرفيع ، والنظرة الثاقبة - ما جعله يقف على قدم المساواة تقريباً مع أعمدة الشعر المعاصرين له من أمثال ت. س. إليوت ، وإزرا باوند ، وإي. إي. لويل ، وروبرت فروست ، وكارل سانديبرج وغيرهم ؛ من هنا كانت المكانة المرموقة التي يتمتع بها شعره في تراث الأدب الأمريكي .

\* \* \*

(١٩٦٢ - ١٩٩٤)

ولد الشاعر الأمريكي المعاصر إدوارد إيستلين كمنجز في مدينة كيمبردج بولاية ماساتشوستس، الأمريكية . تلقى تعليمه بجامعة هارفارد ، وقضى معظم سنى حياته متأثراً بالتقاليد والأفكار التي تشربها من معاشته للأهالي في مقاطعة نيويورك . ولعل أهم سمة مميزة لأهالي هذه المقاطعة هي الاعتزاز بالفردية . كانوا كلهم من الرواد الأوائل الذين هاجروا إلى هذه البقعة واستوطنوها ، وقامت حضارتها على أكتاف الجهود الذاتية والفردية للإنسان . ولعل نيويوركلاند بهذا تمثل التقاليد الأمريكية بصفة عامة . كان الشاعر كمنجز من غلاة المؤيدين لهذا المذهب الفردي ، بل إنه آمن بأنه ليس هناك على وجه الأرض أى نظام اجتماعى أو سياسى أو اقتصادى من حقه أن يقيد حرية الفرد أو أن يضعها داخل إطار معين . فالحرية الفردية - في نظره - حرية مطلقة إلى حد كبير ، بل إن الحضارة الإنسانية كلها قامت على إبداع الإنسان الفرد وطاقتة الذاتية ، وليس على النظام الاجتماعى . الصارم ! ولعل أنجح نظام اجتماعى عند كمنجز إنما هو النظام الذى يتيح للفرد أعظم الفرص ، لكي يمارس حريته على الوجه الصحيح . هذه الحرية الشخصية هي الباب الوحيد الذى تخرج منه كل إنجازات الحضارة الإنسانية ، وابتكارات العقل البشرى .

تطوّر كمنجز في إيمانه بالحرية المطلقة للفرد للدرجة أنه أحاله إلى سلوك فعل في أثناء خدمته في كتيبة الإسعاف المرافقة للقوات الفرنسية عام ١٩١٦ في أثناء الحرب العالمية الأولى . وبالطبع خافت القيادة أن تسرى هذه الروح المضادة للضبط والربط العسكرية بين الجنود ، فعزلته من وظيفته كسائق لإحدى عربات الإسعاف ، وحسكت عليه بالسجن المؤقت لكي تيمده عن القوات المحاربة ! كانت هذه التجربة المثيرة بمثابة المادة الخام التي استقى منها مضمون رواية « الغرفة المائلة » التي صدرت عام ١٩٢٢ ، وهي عبارة عن تسجيل شبه شعري يقرب كثيراً من أسلوب السيرة الذاتية ، وحاول بها كتابة نسخة حديثة من رواية « رحلة الحاج »

للروائي الإنجليزي جون بايان التي يصور فيها التجارب البشرية والذنبية التي يتحتم على الإنسان أن يخرج منها نقياً مستصراً حتى يحصل على الخلاص الأبدي الذي وعده الله به في نهاية الأمر .

وبالفعل وضحت في رواية «الفرقة الماخلة» كل الاتجاهات الفردية والذاتية التي سيطرت فيها بعد على معظم أشعار كمننجر : نادت أعماله بالوقوف ضد كل النظم الشمولية التي تسمح الفرد بحجة الحفاظ على البنيان العام للمجتمع . كان من الطبيعي أن تحتفظ أشعاره بالإنتلاقة الرومانسية والعاطفية التي اشتهر بها الشعر الرومانسي على مر العصور ، فهو يرى أن الله قد أودع الإنسان كل عتائل العبقرية والابتكار والإبداع ، لذلك فإن أي تقدم للحضارة البشرية ينهض أساساً على الفرد وليس على المجتمع ، لكن لا يعني هذا أن كمننجر يريد التخلص من المجتمع كلية بحيث يتحول العالم إلى غابات ما قبل التاريخ وأدغاله . بل يهدف إلى جعل المجتمع مجرد وسيلة إلى غاية . هذه الغاية تمثل في سعادة الإنسان ورفاهيته الناجمة من حريته المطلقة في الحدود التي لا يتعدى فيها على حريات الآخرين . أما المجتمع الذي يتحول فيه الإنسان إلى مجرد وسيلة من وسائل البنيان الاجتماعي فهو مجتمع محكوم عليه بالاندثار ، لأنه حكم قبل ذلك بالاندثار على الفرد الذي يكون حجر الزاوية فيه .

بين ليوبولد وباريس :

كان كمننجر طموحاً ، فلم يقنع بالنجاح السريع والمحدود الذي أحرزته قصائده التي نشرها في أثناء إقامته بنيويورك ، ففرحل إلى باريس - لمتى الفنانين والمفكرين والأدباء من كل حذب وصوب - وخاصة ذلك الجيل الذي عرف بالجيل الضائع والذي ضم إرنست هيمنجواي ، وجيرارد ستاين ، وهنري ميلر وغيرهم من الفنانين والأدباء الذين أصيبوا بنجبة أمل كبيرة في القيم الإنسانية التي أدت إلى قيام الحرب العالمية الأولى والفظائع التي ارتكبت خلالها ، فهجروا بلادهم إلى باريس لعلهم يستعيدون فيها نفحات الفن القديم الذي لم تلوه أدران الحرب . لكن كمننجر لم يذهب إلى باريس للبحث عن تجارب ومضامين شعرية جديدة بقدر ما كان يهدف إلى تعلم فن جديد عليه وهو فن الرسم . لم يجد غربة في ذلك ، لأنه أدرك الصلة الوثيقة بين الشاعر والفنان التشكيلي : فإذا كان الشاعر يرسم بالكلمة فإن الفنان التشكيلي يشكلم بالصورة . ظل في باريس يدرس الرسم حتى عام ١٩٢٤ ، وكان في ذلك الوقت قد أحرز شهرة لا بأس بها كشاعر ، فعاد أدراجه إلى نيويورك ، لكي يحصل على جائزة دايال للشعر عام ١٩٢٥ ، لكن طبيعته القلقة لم تجعل إقامته هائلة في نيويورك ، فعاد مرة أخرى إلى باريس عام ١٩٣٠ ، وظل بها إلى عام ١٩٣٣ حين عاد للمرة الثالثة إلى نيويورك . وقد أراد في هذه الفترة أن يثبت جدلته كفنان تشكيلي ، فقام بعرض (لوحاته) بين باريس ونيويورك ، لكنه لم يحرز نجاحاً يذكر ، وظل في نظر الناس الشاعر والأديب الأمريكي ١.١ . كمننجر .

وكما كتب كمننجر أول كتاب له نثراً «الفرقة الماخلة» عام ١٩٢٢ ، وسجل فيه تجربة اعتقاله بكل ما تبعها من صور متتالية لشخصيات عدة ، والمواقف التي يمر بها السجين ، ويفقد فيها الزمن كل دلالاته بالنسبة له - فإن كمننجر كتب تجربة نثرية مشابهة لذلك عام ١٩٣٣ بعنوان «إيمي» ، وفيها سجل مشاهداته وانطباعاته في أثناء رحلة قام بها للاتحاد السوفيتي . ولنا أن نتخيل نوع الانطباع الذي تركه الاتحاد السوفيتي في وجدان شاعر

مثل كمنجز يؤمن بالفردية المطلقة التي لا تكاد تجد لها حدود معينة . كان النظام الشمولى القائم فى الاتحاد السوفيتى عبارة عن كابوس جاثم على أنفاس المواطنين هناك .

هنا ما شاهدته كمنجز وجهه يعود من رحلته وهو أشد نقمة على كل النظم الشمولية التي تسحق الفرد وقيمه . بحجة المحافظة على سلامة البيان الاجتماعى . وإن كان كتاب « إيجى » لا يرقى فى أسلوبه ووشاقته وقوته إلى مستوى « العفة المائلة » لدرجة أن كمنجز نفسه وصفه بأنه « كتاب تتعذر قراءته إلى حد كبير ، إذ إن له أسلوبه الخاص به » - فإنه يمثل وثيقة فنية لنظرة المفكر المؤمن بحرية الفرد إلى نظام الحكومة الشمولية بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان ، فإن ما يحدث فى الاتحاد السوفيتى يمكن أن يقع فى أى مكان أو زمان آخرين . لم يقتصر نشاط كمنجز على الشعر والنثر والرسم ، بل قام بإلقاء سلسلة من المحاضرات عام ١٩٥٣ فى كلية نورثون بجامعة هارفارد وطبعها بعد ذلك فى كتاب بعنوان « المحاضرات الست » . فى هذه المحاضرات قدم لطلبة عصارة تجربته بين الشعر والرسم والفن التشكلى والفكر الأمريكى المعاصر بصفة عامة . ولا شك فقد كانت هذه المحاضرات بمثابة اعتراف رسمى بمكانته الكبيرة من جامعة هارفارد أعرق الجامعات الأمريكية . بعد ذلك صدرت الأعمال الشعرية الكاملة له تحت عنوان « قصائد : ١٩٢٣ - ١٩٥٤ » . قوبل هذا الديوان الكامل بالاحترام والتقدير من كل الدوائر الأدبية المعنية ، ونوهت عنه اللجنة للشفرة على « جائزة الكتاب القومى » عام ١٩٥٥ .

#### الروح التقليدية المحافظة :

وعلى مدى أربعين عاماً فإن شعر كمنجز لم يتطور كثيراً سواء من ناحية المضمون أو الشكل . وهذا يرجع إلى أفقه الشعرى المحدود بالروح التقليدية المحافظة التي منعت من أن يرى الجانب الآخر من الأشياء ، فقد قنع بجانب واحد منها ؛ لأنه اعتقد اعتقاداً جازماً أنه الجانب الصحيح الذى يتحتم على الإنسان ألا ينظر إلى غيره . تمثل هذا الجانب فى عله الشعرى الذى يغنى بجمال الطبيعة ، وبخلاص كل المضطهدين الواقعين تحت الضغوط الاجتماعية الرهيبة ، لذلك فإن كمنجز يمثل بهذا - الاتجاه الرومانسى فى الشعر الأمريكى المعاصر . تجسدت الملامح الرئيسية لمضمونه الشعرى فى أطراف الريح ، ونفحات الحب ، وانطلاق الشاب ، وطلوع الفجر ، وشرق الشمس ، ولذات المملونة تحت وطأة النظم الشمولية ، وللمضطهدين المطحونين بين شقى الرضى ؛ لكنهم لم يفقدوا الأمل فى الخلاص ذات يوم .

من ناحية الشكل التفتي للقصيدة - كان كمنجز يؤمن بأن الطريقة التي تطبع بها حروف القصيدة على الورق تؤثر على تذوق القارئ لها ؛ وبذلك لا تتفصل عن الشكل التفتي للقصيدة ذاتها . يرى كمنجز أنه يجب على الشاعر أن يشرف بنفسه على الأسلوب الذى تطبع به أعماله ؛ فإنه ربما أضاع حامل المطبعة الأثر المقصود من القصيدة لو أنه طبعها بأسلوب يخالف تصور الشاعر لها . يقول كمنجز هذا ؛ لأنه أدخل عدة ابتكارات على الطريقة التي كتب بها قصائده : مثل الأسلوب الذى قسم به أبيات قصائده ، ووضع النقط والفواصل فى أماكن لم تخطر على بال شاعر من قبل ، ورفضه كتابة الحروف الكبيرة فى أول السطور كما هو متعارف عليه فى



اللغة الإنجليزية ، وتلاعبه بالاستخدامات اللفظية من خلال تغيير تركيب الجملة ، بل إنه كان يفضل ألا يكتب الحروف الأولى في اسمه هو شخصياً بالحروف الكبيرة ، كما يحدث لأسماء العلم في اللغة الإنجليزية . لكن كل هذه الابتكارات كانت من باب الشكليات أكثر منها إنجازات في مجال الشكل الفني المرتبط عضوياً بالمضمون الفكري للقصيدة ؛ ولذلك فإن التقييم الفعل لأشعار كمنجز يتمثل في الاستخدامات الجديدة للصورة والإيقاع . فمثلاً في قصيدة « بلاشكر » نجد أن الإيقاع الذي نلحظه « فرس النبي » يتحكم في الصوت والسرعة التي نقرأ بها القصيدة من خلال الضغط الذي تمارسه الصور للتأثير برغم أن القصيدة لا تخرج عن نطاق الأوزان التقليدية ؛ لكن كمنجز أثبت أنه من الممكن للشاعر أن يجدد ويتكرر بدون أن يحطم الشكل التقليدي للقصيدة . ولعل العيب الأساس الذي يأغله النقاد على شعر كمنجز أنه واضح ومباشر أكثر مما تقتضى الضرورة الشعرية . كانت النتيجة أن القارئ الذي تعود القصائد ذات الأبعاد المتعددة والإنجازات للتنوع سرعان ما يسأم كمنجز ، أو لعله يكتفي بالقراءة الأولى ، لأن القراءة الثانية لن تضيف شيئاً إلى الأولى . على حين أن الشعر يمتلك ميزة الموسيقى في أن القارئ أو السامع يستمتع به أكثر كلما أعاد قراءته ؛ فالمسألة ليست مقصورة على استخلاص المعنى أو الفكرة ، ولكن هناك من الجوانب الجالية ما يرتبط بالإحساس والوجدان . من السيات البارزة لأشعار كمنجز أنه يملك أذنًا حساسة للهجات الإقليمية التي يستخدمها الأمر يكون في حياتهم اليومية . وقد تفوق في قصائده الساخرة التي تقف مع الإنسان المضطهد المسروق ضد كل قوى الضغط والكتل والإرهاب الممثلة في كل الأنظمة السياسية والعسكرية والاقتصادية والسياسية التي تتلذذ بصحة النظام ، لكي تكبت الحرية الفردية ! أما عن الحب فيشكل نغمة رئيسة في قصائد كمنجز ، وأحياناً ينتقل به من الحب الرومانسي والمدرى إلى الجانب الجنسي للفتى ، لكنه يعالجه بفتنة رقيقة وراقية حتى يسمو بأحاسيس القارئ ، ولا يهبط به إلى مستوى الإثارة الرخيصة كما نجد في المقتطف التالي :

وأنا أحشق إثم كل بويصة منك  
كما أحشق دقات قلبك تعمل وتهبط  
مع دفعات الشحنة الكهربائية المتأوجة  
في رعشات الجسد الذي تحول من مادة  
إلى نار ونور !

ذاته المضخمة في شعره :

أثر إيمان كمنجز المطلق بذاتية الإنسان وفرديته على شعره بحيث نجده في أحيان كثيرة يميل إلى استخدام ضمير التكلم للدرجة قد تثير نفور القارئ الذي يشعر في هذه الحالة أن ضمير التكلم يتبع الشاعر شخصياً ؛ لأنه لا يت إلى أية شخصية مستقلة بصفة ؛ لذلك فالتكلم دائماً هو الشاعر مما يجعل الصوت متكرراً وعملاً ؛ يقول النقاد : إن ما ينقص كمنجز هو مقدرة الشاعر المتمرس على نقد ذاته في أثناء تأليفه للقصيدة ؛ حتى يتمكن من إضافة كل ما هو مفيد وفعال وحليف كل ما هو ضار وغير وظيفي لشكلها العام ، حتى في قصائده الحب نلاحظ أن

الشاعر يجب نفسه أكثر من حبه للمعشوقة ! ولذلك فشل في تجسيد العلاقة الحيوية والمقعدة بين الحب كطاقة مستمرة وبين الضغوط التي يمارسها المجتمع عليه : فالحب في نظره هو مجرد النشوة السريعة المباشرة التي تتردد بين إنطلاقات الروح ورغبات الجسد . والنتج الشعري نفسه ينطبق على نظرتي إلى المجتمع ، فهو يهاجمه دون تبرير في معقول هذا الهجوم : فهناك فارق بين هجوم المفكر وهجوم الفنان ، لأن لكل أسلحته ، ولا يكفي أن يهاجم الشاعر المجتمع لمصاص لا ينجح فيه لجرد إثارة نقمة القارئ عليه وإثارة عطفه في الوقت نفسه على المفسطهدين اجتماعياً ؛ فمن أهم أدوات الشاعر تقديم التجربة النفسية والجمالية التي يمر منها القارئ إلى مرحلة الإقناع الفكري بالمعنى الذي يريد الشاعر توصيله إليه .

لكن لم يعدم كمنجز وجود من يدافع عنه من أمثال الناقد و.س. وليامز في دراسته « قضية كمنجز المجهي عليه » التي قال فيها : وإني يكتي كمنجز فخراً أنه كرس شعره للحرية والحب : فهو مع حرية الفرد أبناً كان ، ومع الحب بين الأفراد في مواجهة الكبت والإرهاب تحت ستار التقدم الاجتماعي الذي يستره كمنجز مرضاً واثماً من أمراض الحضارة الحديثة ؛ لكننا لا نتفق تماماً مع الناقد وليامز في هذا ؛ لأن مهمة الشاعر جمالية كما هي فكرية ، وقد اعتقد كمنجز أن مجرد كتابة قصائده وطبعها بطريقة مختلفة تماماً عن الأساليب التي أثبتت من قبل في هذا الضمار - اعتقد أن هذا سيكون ثورة في الشكل الفني للقصيدة ، لكنه نسي أن حيله التي اتبعها من حيث تقسيم الكلمة الواحدة إلى أجزاء متعددة ، أو ضم كلمات متعددة في كلمة واحدة ، أو البدء في السطر بفواصل ، أو وضع الفواصل في داخل الكلمة الواحدة أو استخدام الحروف الكبيرة وسط الكلمة لإحداث نوع من التأكيد . أو ربط الصوت بالمعنى ليوسى به - نسي كمنجز أن كل هذه الحيل الشكلية تمثل عيباً على القارئ في فهمه للقصيدة برغم اتجاهه إلى المعنى البسيط والمباشر في قصائده ؛ لذلك يقول النقاد إن قصائد كمنجز تبدو على الورق بناء ناقصاً لا بد للقارئ أن يكله بمقدرته الذاتية على الفهم والتذوق .

يؤدي الإقناع والصوت دوراً كبيراً في الإيحاء بمعاني القصائد : فإذا كانت القراءة صامتة فإن كثيراً من معاني القصيدة يضيع ، أما قراءتها بصوت مرتفع فتجعل حيل كمنجز الشكلية تبدو ذات وظيفة ، وتتحوّل قصائده إلى طاقة مشحونة بالرومانسية ، والأحاسيس ، والشطحات الذاتية مما يجعله أقرب إلى الشعراء الانطباعيين أو التأثيريين .

أما بداية كمنجز الشعرية فكانت تقليدية تماماً : في قصائده الأولى التي صدرت بعنوان « أزهار التبوليب والمداخن » عام ١٩٢٣ - نجده يستخدم كل الأساليب القديمة التي كانت سائدة في أشعار النصف الأخير من القرن التاسع عشر : فالوزن والصور والإقناع واللغة لا تنسئ مطلقاً إلى أشعار القرن العشرين حتى الكلمات القديمة التي سادت اللغة الإنجليزية منذ عصر تشوسر - نجد بعضها في الأشعار الأولى لكنجز . وقصيدته « فرويسارت » التي وردت في ديوانته الصادر عام ١٩٢٥ كانت مزيجاً من كل الأساليب الرومانسية التي سادت الشعر الإنجليزي في أواخر القرن التاسع عشر كبقايا للمدرسة الرومانسية الكبيرة التي زعمها شعراء إنجلترا : ورودزورث وشيلي وبايرون وكيتس وكولريج .

يمرور الوقت مع ازدياد الخبرة والممارسة بدأ كمنجز في تكثيف صوره وتأصيل لغته ، فأنجحه إلى اللهجات

الأمريكية المحلية التي سادت قصائده الأولى للهمة مثل السلسلة الغنائية الطويلة التي كتبها بعنوان «الحقائق والوقائع» في ديوانه «الواو حرف عطف» عام ١٩٢٥ ، وفيها يظهر براعته في الجمع بين الروح الشعرية والاتجاه التهكمي من خلال العلاقات الجنسية كما نجد في الفقرة التالية :

«عندما قسمت النفس على نفسها

ارتعشت الروح في رعب هيسترى

وانطلقت ضحكات الكون تتوى

عندما غاصت الأقدام في الطين اللزج . . ١٥

في عام ١٩٢٦ أصدر كمنجز ديوانه «حاصل ضرب ٢×٢ = ٥» ، وفيه يؤكد الاختلاف بين الحقيقة الرياضية البحتة التي لا تقبل الجدل أو الإنكار وبين الواقع الذي يعيشه الإنسان بعيداً عن كل حقيقة موضوعية . في تقديمه للديوان يقول كمنجز إنه اتبع منهج يمثل الكوميديا الساخرة الذي يخلق الحركة ذات المعنى والدلالة بلا تشنجات أو تقلصات أو ضجيج . وهذا المنهج ينطبق على معظم قصائد كمنجز التي تميزت بروح التهكم والسخرية من أوضاع المجتمع المعاصر ، فهذه القصائد الساخرة حافلة بالضحكات اللاذعة ، وسرعة البديهة القاسية ، والنكات اللفظية ، والتلاعب بالألفاظ كما نجد في المقتطف التالي من ديوان «٢×٢ = ٥» :

«فلن لي من فضلك : ماذا تأمل أن تكون في المستقبل ؟

هل ستحقق أبعاد الإفریق القدامى ؟

أين هم الآن ؟ وماذا حدث لميرلنغ ؟

لا شيء ! فقد عاد أبريل كأن شيئاً لم يكن !»

من الواضح أن كمنجز يشكل مزجاً من الروح البدائية الأمريكية والفكر الذي صقلته الحضارة المعاصرة : فطلما سخر من مدعى الثقافة في أمريكا ومن رافعي لواء المادية البحتة التي أحالت الأمريكيين إلى آلات متحركة في كل مكان ! لذلك يقارن النقاد ديوانه «٢×٢ = ٥» بقصائد الشاعر والروائي الإنجليزي د. هـ. لورانس الذي هاجم فيها كل قيم المجتمع البورجوازي في إنجلترا ، لكن لورانس كان أكثر جهامة من كمنجز الذي يحول استخدام النكتة اللاذعة في معظم قصائده الساخرة التهكمية ؛ فهي لا تفصل عن النسيج الفكري أو اللغوي للقصيدة ؛ مما يجعلها وتطيف في مكانها كما نجد في قصيدته «إني أغنى بأولاف» التي يردد فيها نغمته الأثيرة حول موقف الإنسان الفرد المعارض في مواجهة الآلة الهيمنة للنظام الاجتماعي . وعلى الرغم من روح الفكاهة السارية في القصيدة فإن بطله أولاف يموت في النهاية مؤكداً بهذا مأسوية النظام الاجتماعي الرهيبي الذي لا يرحم كل من يقف في طريقه .

كتب كمنجز في مقدمته لديوانه الكامل عام ١٩٣٨ : «إن عملي الشعري لم يكتب إلا لك ولي وليس لمعظم الناس . وهذا يوضح أن اهتمامه كشاعر كان منصباً أيضاً على قارئه كفرد ، فهو لا يريد أن يخاطب المجتمع بأسعاره ؛ لأنه لا يؤمن أصلاً بمدالة هذا المجتمع تجاه الأفراد ! لكن هذا الاتجاه الفكري الأساس في شعر كمنجز لم يمنع أشعاره طابعاً مميزاً ومحدداً لها بصغة عامة ؛ لأنه انشغل بالتشعيرات الشكلية لقصائده أكثر من

إهتمامه بالشكل الفني الجوهرى لها . و فرق شامع بين الفن الشكلى والشكل الفنى ؛ لأن الأول يتعامل هو والمظهر الخارجى والسطحى للعمل الفنى على حين أن الآخر يتفاعل هو وجوهر العمل ومضمونه بحيث لا ينفصل عنه إطلاقاً . وقد أثر اهتمام كمنجز بشكليات شعره على إضافته إلى تراث الشعر الأمريكى ، ومع ذلك فهى إضافة لا يمكن إنكارها بأية حال .

سيدنى كنجزى كاتب مسرحى بدأ حياته العملية فى المسرح نفسه باشتغاله ممثلاً فى أول الأمر ، وعندما تشرب الحياة المسرحية بدأ الكتابة بأسلوب يذكرنا بالكاتب المسرحى الأيرلندى جورج برنارد شو الذى اتخذ من المسرح متبراً فنياً للهجوم على أوجه البؤس الاجتماعى التى يعانى منها سكان الحوارى والأزقة والأحياء الفقيرة . كان كنجزى يعتقد أن المسرح هو للمشرع الأول الذى يمهّد لوضع القوانين التى تكفل العدالة الاجتماعية ، ويحافظ على الكرامة الإنسانية ؛ وأنه لا خير فى مسرح يرب الناس إليه لتسيان مشكلاتهم التى تنفص عليهم حياتهم ، فالسرح هو المكان الذى يتطهر فيه الناس من أدرانهم اليومية ، ويواجهون فيه مشكلاتهم بكل الإصرار والبصيرة والأفق الواسع . اتبع كنجزى هذا المنهج الفكرى الجاد حتى فى هزلياته ؛ لذلك فهو يشكل المفتاح الرئيسى لفهم مسرحه وتلقوه .

ولد سيدنى كنجزى فى مدينة نيويورك ، تلقى تعليمه فى جامعة نيويورك وكورنيل . بعد تخرجه اشتغل بالتقيل المسرحى ، ثم انتقل للعمل بإحدى الشركات السينمائية . كانت أول مسرحية له «رجال فى ملابس بيضاء» ١٩٣٣ قد فازت بجائزة بوليتزر ، مما فتح له أبواب المسرح الأمريكى على مصراعيه ، بل إن المسرحية عرضت أيضاً مراراً فى بلاد متعددة خارج أمريكا . تدور أحداثها حول أزمة فى حياة جراح يجد نفسه فى صراع بين الحب والواجب الوطنى . تتميز المسرحية بمحبكتها القوية ، وصراعاها الدرامى الأخاذ سواء على المستوى الاجتماعى أو المستوى السيكولوجى ، وخاصة عندما تنتهى بانتصار صارم للواجب على العاطفة .

تأكد نجاح كنجزى بمسرحية «الطريق المسدود» ١٩٣٥ التى بدأ فيها اتجاهه الاجتماعى بوضوح شديد . تدور أحداث المسرحية عند نهاية الطريق الذى يؤدى إلى النهر الشرقى فى مدينة نيويورك . وهى القصة التى تطل منها الشفق والمباني الفاخرة على الأزقة والأحياء الفقيرة حيث يعيش خمسة صبية دفنهم يشتم القاسية البائسة إلى

كراهية المجتمع والناس والقانون . تقوم امرأة شابة من الجيرة بمهمة إنسانية تبذل فيها أقصى ما في وسعها لكي تحسن من أحوال هؤلاء الصبية ، وتغير نظرتهم تجاه المجتمع ، لكنها تحقق نجاحاً لا يذكر في مواجهة التناقض المستمر والظالهي بين الطبقات للرفعة التي تعيش في هذه الشقق الفاخرة العالية ، والطبقات الفقيرة البائسة التي في قاع المجتمع ؛ فالواقع أقوى من كل وسائل التربية والإرشاد والتلهيب والوعظ . ولحل الوحيد هو أن تزال هذه الأحياء الفقيرة القدرة ، وأن يمنح سكانها فرصة مناسبة ؛ لكي يشبوا وجودهم الحقيقي على قدم المساواة مع الآخرين .

تتابعت مسرحيات كنجزى فككب «عشرة ملايين شبح» ١٩٣٦ ، و«العالم الذي نصنعه» ١٩٣٩ ، و«الفرقة الخارجية» ١٩٣٩ ، و«الوطنيون» ١٩٤٢ ، و«ظلام في الظهيرة» ١٩٥١ وهي إعداد مسرحي لرواية آرثر كوستلر ، كما كتب كوميديا هزلية عام ١٩٥٤ بعنوان «جانين وعشاق» أثبت فيها قدرته على الدعاية والإضحاك ، كما أثبت قدرته من قبل في مجال الفكر الاجتماعي الحاد مما يؤكد أن سيدنى كنجزى كان من أكثر الكتاب المسرحيين الذين عرفهم المسرح الأمريكي عناداً ومثابرة وخاصة في فترة الثلاثينيات التي شهدت الانهيار الاقتصادي الشهير وما تبعه من تغييرات مأسوية في المجتمع الأمريكي ، كما شارك في فترة الحرب العالمية الثانية بمسرحية «العالم الذي نصنعه» التي أخذها عن رواية لميلين براند ، ثم بمسرحية تاريخية رفيعة المستوى «الوطنيون» التي أثبت فيها الحصان السياسيان جيفرسون وهاملتون أنها قد كرسا نفسها بصورة متساوية من أجل الأمة الأمريكية الناشئة . كان هذا تذكيراً ضرورياً بأن الوطنية يمكن أن تخلق حالياً بكل من الجناحين اليساري واليميني .

كان كنجزى يميل إلى التنوع في الأشكال الفنية لمسرحياته بحيث لا يخضع نفسه لنمط واحد : ففي عام ١٩٤٩ كتب مسرحية بعنوان «قصة بوليسية» على غرار مسرحية شكسبير الشهيرة «دقة بدقة» والتي يعالج فيها بطلها أجيلور من الإفلاس الخلق والانهيار النفسي من خلال الصورة التي قدمها له رجل البوليس السري «ماكوليد» . أراد كنجزى أن يستخدم بناء القصة البوليسية المشوق في إبراز الضغوط الاجتماعية على كاهل الفرد الذي فقد كل شيء . وبذلك استطاع كنجزى أن يحول الميلودراما التقليدية ذات الأحداث الصاخبة إلى تراجميديا تنتمي إلى المذهب الطبيعي الذي يبحث عن القوانين التي تتحكم في حركة المجتمع ، وتجعله يكتسح في طريقه الأفراد بلا رحمة ولا هوادة ! كان الهم الأكبر لكنجزى الكشف عن الكبرياء الزائف باعتباره مصدر الكثير من الشرور .

بهذا المفهوم نظر كنجزى إلى روسيا السوفيتية التي اعتبرها مقبرة للمثل الإنسانية ، فقد أظهر اشترازه العنيف والكامل من الشيوعية وهو يقوم بعملية تحويل درامي لرواية آرثر كوستلر «ظلام في الظهيرة» التي تتخذ مضامينها من محاكمات موسكو ومن إتهام المبادئ الماركسية الجامدة . كانت النتيجة التي أحرزها كنجزى جائزة جامعة نغاد الدراما - جديرة بالملاحظة باعتبارها عاترة في المسرحية السياسية التي لم يكن الكتاب المسرحيون في الخمسينيات مهرة في معالجتها . سَوَّلَ كنجزى الرواية إلى مسرحية دون أن يفقد مميزات الدراما ذات الوحدة العضوية أو أن يضحي بالتوتر الدرامي . وقد ضحى بمهارات كوستلر السيكلوجية في التحليل

كفيرة من ضرورات الفن المسرحي وكنيجة لشن أعنف هجوم على الساتلية . كان هدف كوستلر أن يوضح كيف أن ثوريا شجاعاً ضحية من ضحايا تصفيات حاكمة موسكو استطاع أن يدفع نفسه إلى نقطة الاعتراف بجرائم كان بريئاً منها ، حتى يرغم معرفته أن اعترافه لن يثقل حياته .

كان هذا بالنسبة لكتنجزى شيئاً ثانوى الأهمية . كان اهتمامه الرئيسى منصباً على شرور الديكتاتورية الشيوعية وعلى سقوط روباشوف الأخلاق ؛ فهو الذى أبد الثورة أصلاً بدافع من أكثر الأسباب نبلاً يدرك أخيراً كم هو خطير أن يتبع للبدا القاتل : إن الهدف يبرر الوسيلة ! لكنه لم يدرك ذلك إلا وهو فى انتظار تنفيذ الحكم بعد أن يستعرض شريط حياته أمام مخيئته . يقول الناقد جون جاستر : إن كتنجى ربما كان قد تذكر عبارة قلها بطله المحب « توماس جيفرسون » : « يقال أحياناً : إن الرجل لا يستطيع أن يتقبح بحكمه هو نفسه : فهل يمكن إذن أن يتقبح فى حكم الآخرين ؟ » .

كانت « ظلام فى الظهيرة » عملاً مسرحياً فذاً ، واحتجاجاً فنياً متوقفاً ؛ ومع هذا فقد أثبتت المسرحية بالنسبة لكل مهارات كتنجى المسرحية ولكل معتقداته الليبرالية – أنها أقرب إلى الصناعة منها إلى الإلهام ، وأكثر ميلودرامية منها تراجيدية ، وأكثر ميلاً إلى الاتهام والإدانة المباشرة منها إلى الكشف الفكرى والتحليل السيكولوجى ؛ لذلك كانت المسرحية التى أعدها كتنجى شبكة من المشاهد القصيرة التى تحدث فى الماضى والحاضر . سارت على نمط رواية كوستلر فى معالجة أزمة روباشوف الوجدانية وندهم . لكن نفور كتنجى الواضح من أن يتطور إلى درجة كافية عملية تصليب روباشوف – أدى إلى افتقاد عمق الرواية وهى عملية التصليب التى أدت إلى الاعتراف الزائف الذى يرمى مصالح الأمن السوفيتى والثورة العالمية . هذا بالإضافة إلى أن الذكريات المؤلمة قد زومت شخصية البطل التى رممها كتنجى إلى حد كبير ، مما جعل البطل يبدو ضحية سلبية لا حول لها ولا قوة ؛ ومن ثم ضاع من للمسرحية نبضها الدرامى الأساس لعدم اشتعال الصراع الدرامى الكافى لاستمرار حيوتها .

كان سيدنى كتنجى ملتزماً بصراعات عصره التى حاول جاداً أن ييلورها فى مسرحياته سواء على المستوى الاجتماعى أو الاقتصادى أو السياسى ، لكنه بذل أقصى ما فى وسعه فى الوقت نفسه لكى يتفادى من الأخطاء التى يقع فيها كتاب المسرحية الاجتماعية أو السياسية ، وهى الأخطاء التى تدفعهم إلى التعبير المباشر والنغمة المرفقة والحطابة الطنانة ! اعتمد كتنجى على الكشف عن مكامن الكبرياء الزائف الذى يستره أصل كل الشرور الاجتماعية والمفاسد السياسية . هذا الكبرياء غير مرتبط بمجتمع معين أو زمن محدد ، لكنه مع الثورات التى تتبع من الضعف البشرى يمكن أن يجلب من الولايات والمآسى مالا يمكن تصوره . من هنا كانت القيمة الإنسانية التى يتمتع بها مسرح سيدنى كتنجى .

جيمس فينيمور كوبر أول أديب أنجبيته أمريكا يحوز شهرة عالمية في وقت كان فيه أدباء أوروبا يحتلون الصفوف الأولى للأدب العالمي ، كان مضمون رواياته محلياً بمعنى الكلمة بحيث دار حول الرواد الأمريكيين الأوائل والآباء المؤسسين الذين سموا وراء كشف كل حدود جديدة . كان كوبر نفسه أحد هؤلاء الرواد الذين اشتغلوا بالزراعة والعبيد والقتل والغامرة . وإذا كان النقاد يعتبرون رواياته تسجيلاً لخبراته الشخصية في هذا المضمار ، و امرأة العصر الذي عاشه - فإنها ما زالت روايات بالفهم القوي للاصطلاح لما تحويه من أحداث وشخصيات وحوار ونعال . أما من ناحية المضمون الفكري فهي تبلور أهم سمات الشخصية الأمريكية التي تتمثل في الاعتداد المطلق على النفس في مواجهة البيئة ومحاولة ترويضها وإخضاعها لمطالباته ؛ كما اهتم كوبر أيضاً بتقد مظاهر المجتمع المعاصر من خلال الشخصيات التي قدمها ، ولم يعبأ بالآثاره غضب القراء عليه من جراء هجومه عليهم ! وبالفعل شن عليه معظم الكتاب الصحفيين هجوماً عارماً ، لكن هذا لم يفض من شأنه ، بل أثار نوعاً من الجدل الفكري كان بمثابة أول معركة أدبية يعرفها الأمريكيون . كانت رواياته نقداً متصلاً للحياة الأمريكية المعاصرة ، لكنه فشل في أن يعجل من شلواته وانتقاده فلسفة اجتماعية متسقة تلقى الضوء على طريق المستقبل الذي يشقه المجتمع ، لذلك ظلت مكانته في تراث الفكر الأمريكي منحصرة في الرواية الاجتماعية الواقعية .

ولد جيمس فينيمور كوبر في نيو جيرسي ، وبعد عام من ولادته انتقلت أسرته إلى بيت كبير في وسط نيويورك اشتراه أبوه على بحيرة أوتسيجو حيث قضى كوبر صباه ، وحيث تعلم حب الطبيعة البرية والطموح لاكتشاف الحدود الجديدة ، لم يشمر كوبر بالوثاق وسط سكان منطقته ، بل كان يهرب منهم إلى أحضان الطبيعة . كان التناقض واضحاً في ذهنه بين المجتمع الزاخر بالرياء والتفاخر والكذب والخداع والفساد وبين



الطبيعة بكل بهائمها وانطلاقها وجلالها وحيويتها وتجدها ، لذلك آمن أن الخلاص الحقيقي للإنسان لن يوجد في المجتمعات التي اصطنعتها لكي يعيش فيها ، بل بين أحضان الطبيعة البرية البرية من كل تعقيد أو رواسب ! وقد شكلت هذه الفكرة معظم مضامين رواياته فيما بعد ؛ لذلك كانت شخصيات المحدث عنه عاطلة بهالات من الكبرياء والتقدير ، فهي عنده أقرب إلى عناصر الطبيعة من البيض اللذين وقفوا تحت ضغوط المجتمع . تلقى كوبر تعليمه في ألباني وفي بيل ، ثم عمل على سفن البحرية التجارية ، وخدم لمدة ثلاث سنوات كبحار في الأسطول الأمريكي الذي كان يعمل في منطقة البحيرات الكبرى ، لكنه عاد للعيش في مزرعة الأسرة في نيويورك ، ثم غادرها إلى باريس حيث اتصل شخصياً بمعالم الحضارة الأوربية التي أثرت في خيrote وثقافته . وبذلك ضرب المثل لمعظم الكتاب والفكرين الذين جاءوا بعده ؛ لكي يُطلوا على الحضارة الأم ؛ وأصبح الحجج إلى أوروبا من الشروط التي يفضل أن تتوفر في كل الأدباء والمثقفين في أمريكا . عاد كوبر من باريس عام ١٨٣٣ حيث عاش مرة أخرى في مزرعة الأسرة إلى أن مات عام ١٨٥١ .

نشر كوبر أول رواية له عام ١٨٢٠ ، لكنه لم يشتهر إلا بروايته التي نشرها في العام التالي بعنوان «الجلسوس» ، وجذب بها انتباه جمهور عريض من القراء الذين أعجبوا بأحداثها وشخصياتها ، مما جعل كوبر يكرس حياته كلها لحرفة الأدب . في عام ١٨٢٣ نشر رواية «الرواد» التي بدأ بها مجموعته الروائية التي عرفت باسم «قصص تخزين الجلود» والتي أصبح كوبر يعرف بها في الرواية العالمية . لم تكن رواية «الرواد» الأولى في السلسلة ، بل كانت الرابعة ، ولذلك جاء تسلسل الروايات طبقاً للأحداث كالآتي :

«صائد الغزال» ١٨٤١ ، «وآثر الوهيكان» ١٨٢٦ ، «و«مكتشف للمر» ١٨٤٠ ، و«الرواد» ثم «البراري» ١٨٢٧ .

كتب في أثناء السلسلة روايات أخرى مثل «البحارة» التي حازت شهرة شعبية هائلة في ذلك الوقت وفيها أظهر براعته في إيراد التفاصيل الدقيقة الخاصة بالحياة على ظهر السفن ، وهي من خيالاته الشخصية في الحياة . ويبدو أن هيرمان ميلفيل تأثر بالأسلوب نفسه في رواياته التي اتخذت مضمونها من حياة البحر مثل «موني ديك» . برز اهتمام كوبر بالبحر في كتابه «تاريخ أسطول الولايات المتحدة» . لكن الروايات التي كتبها كوبر في أخريات حياته كانت فاقدة للروح والحيوية ، ولم يعد يهتم بها الآن سوى بعض الأكاد يمين للتخصصين في تاريخ الرواية الأمريكية .

كان كوبر متمتعاً ببصيرة نافذة ؛ فعلى الرغم من حمله الشديد لوطئه استطاع أن يرى كل المثالب التي تتحور المجتمع الأمريكي وخاصة مجتمع المهاجرين الهولنديين الذين استقروا في أواسط نيويورك ، وعاشوا حياة أقرب إلى أسلوب العصور الوسطى المظلمة في أوربا ؛ فكتب ثلاثية رواية حول هذا المضمون بعنوان «كتاب سمية ليتل بيج» هاجم فيها العادات الأمريكية ، ونظم السياسة والجهارك وجشع التجار والفلاحين . ومن العجيب أن كوبر جمع بين الواقعية والرومانسية في آن واحد ؛ تجلت الواقعية في تسجيله الجغرافي ونقده الاجتماعي على حين نلاحظ الخصائص الرومانسية التي تجسد الإنسان الذي يعيش بين أحضان الطبيعة وقد غنلت سواء في شخصية المندى الأحمر أو الكشاف الأبيض اللذين عاشا معاً في صداقة نقية تحيط بها البرية من كل جانب .

وربما كانت الفترة التي قضاهما في أوروبا وخاصة في باريس قد دفعت به إلى المقارنة بين المجتمع الأوربي والحياة في أمريكا مما جعله يتقم عليها لتخلفها الفكرى والحضارى . كان هذا شأن معظم المطفين والكتاب الأمريكيين الذين زاروا القارة الأوربية : بعضهم عاد إلى أمريكا وكله نقمة عليها ، وبعضهم رجع مصاباً بمقد النص ، ونذر الذى رجع إلى وطنه ولم يتر نفسياً بطريقة ما . لم يقتصر كوير على التعبير عن نقمته في رواياته ، بل كتب من المقالات والدراسات ما عبر فيه عن عدم اقتناعه بما يجرى في المجتمع الأمريكى الناشئ ؛ لذلك فهو تكلل رواياته الزائخة بالشخصيات السيئة والشريرة المستمدة من الواقع للعاش أصلاً .

أما من الناحية الفنية فكانت رواياته تفتقر إلى الأسلوب السلس وخاصة فيما يتصل بتصوير الشخصيات . كانت شخصياته النسائية عبارة عن أشباح باهتة أو نسخ مكررة في كل رواياته ، أما السرد الروائى عنده فكان يتردد بين النمى المتحجر الذى يتظاهر باتساع الأفق وامتلاك ناصية اللغة ، وبين المحسنات البديعية التى تصل إلى حد الزخارف المبالغ فيها ، لكن هذا لا ينفى أنه استطاع خلق بعض الشخصيات التى أصبحت من ملامح الرواية الأمريكية مثل شخصية نائى بامبو التى أحاطها بهالات أسطورية من القوة والشجاعة والتحمل والإصرار والتبلى والحكمة . عاش نائى بامبو بعيداً عن المجتمع قريباً من الحدود النائية ، كان وحيداً لم يتزوج وعاطفاً يقابل الهنود ، لم يعرف سوى الطبيعة مسكناً له ، فمأش منتقلاً بين أحضانها من نهر هدسون إلى الغرب الأوسط . كانت الشخصيات المحيطة به تتمتع بالصفات والخصائص نفسها تقريباً .

وعلى الرغم من أن كوير حاول تقليد وولتر سكوت ، ومن أن أفكاره كانت مباشرة وسطحية في بعض الأحيان - فإنه كان بارعاً في وصف المناظر الطبيعية ، وانعكس هذا من ثم على شخصياته بذلك كان أول روائى يجسد الطبيعة الأمريكية في رواياته ، كما كان متمكناً من خلق حبكة منطقية لأحداثه ومواقفه . ومازالت رواياته تلقى رواجاً حتى الآن ، وخاصة بين الصبية والشباب الذين يفرمون بقراءة قصص المغامرات الزائخة بالبطولة والشجاعة والإقدام . وبالطبع فإن هذا المصير الذى وصلت إليه روايات كوير لا يرضى صاحبها الذى أراد أن يخاطب بها القراء الناضجين لما غمى عليه من نقد اجتماعى جاد للحياة الأمريكية ، لكن فشله في تحويل نقده إلى فلسفة اجتماعية متكاملة منه من ممارسة تأثيره الفكرى على الأجيال المتابعة من القراء في أمريكا ، ولم يبتنى منه سوى الحبكة الروائية المثيرة ، والشخصيات الرومانسية ، والمصورو (اللوحات) التى تمثل المجتمع الأمريكى في بداية تأسيسه .

لكن مع كل المفومات الفنية والفكرية التى ألصقها النقاد والدارسون بكوير - فإن دوره الريادى في مجال الرواية الأمريكية لا يمكن إنكاره ، يكفى أنه كان يكتب وليس أمامه سوى التنازح الأوربية من الرواية لتقليدها ، ومع ذلك فقد أصر على أن يستقى مضمونه من البيئة الأمريكية المحلية بحثاً عن الأصالة في الفكر والنمى . لم يمتعه مضمونه المحلى من الوصول إلى المجال العالمى ، واستطاع بذلك أن يجمع بين الريادة والمحلية والعالمية ، ومهد بذلك الطريق لجيل الروائيين الذين أتوا من بعده من أمثال هورنور وميليل ومارك توين وإدجار آلان بو ووليام دين هاوثر وغيرهم من الذين أرسوا تقاليد الرواية الأمريكية .

(١٨٨٩ - ١٩٦١)

جورج س. كوفمان من الكتاب المسرحيين الذين أثبتوا عملياً أن للمسرح عمل جماعي لا يقتصر النهوض به على فرد أو عنصر واحد ، كتب كل مسرحياته - باستثناء واحدة فقط - بالاشتراك مع معاصريه من الكتاب أو المخرجين ، ولم يجد في هذا أى عيب لإيمانه أنه كلما تعددت الآراء والأفكار والاقتراحات ساعد هذا العمل المسرحي على الظهور في أفضل صوره نضجاً وأصاله : فالمسرح حياة متكاملة تكلف وتبلور الحياة التي يعيشها المجتمع ككل ، من هنا نشأت الوظيفة الاجتماعية للمسرح عند كوفمان الذي يوجه كل سياطه الساخرة النارية إلى مظاهر الفناء وضيق الأفق ، بل إن هذه السخرية تتحول في أحيان كثيرة إلى تهكم مرير صائب من الذين يظنون في أنفسهم أنهم محور الكون على حين أنهم لا في العير ولا في التفير ! وكانت لغة كوفمان الموقفة في اختبارها للألفاظ والجمل سبباً في الأثر المحكم الذي اعتمدت عليه الكوميديا في توصيل التهكم والسخرية والتعزية إلى الجمهور .

ولد جورج س. كوفمان في مدينة كولومبيا بولاية بنسلفانيا ، بدأ حياته العملية بالاشتغال بالصحافة ، وكان له عمود ثابت في الصحيفة أو المجلة التي يعمل فيها ، ينقد فيه أوجه القصور التي يراها في المجتمع المعاصر . ذاعت شهرته بعموده اليومي في جريدة « واشنطن ميل » ثم في « نيويورك وولد » و « نيويورك تريبون » التي اشتمل فيها لأول مرة ناقداً مسرحياً للعرض التي تقدم على مسارح برودواي بصفة خاصة . وعندما أقبل القراء على مقالاته النقدية إختطفته جريدة « نيويورك تايمز » لكي يستأنف العمل الناجح نفسه ، من هنا بدأت خبرته العملية بالمسرح ، وهي الخبرة التي جعلته ينظر إليه من الناحية الصحفية الجامعة ، وليس من الناحية الأدبية الجالية فقط . لذلك فإن تقييم إنتاج كوفمان في مجال المسرح لا بد أن يشمل عصره كله بحكم ارتباطاته الوثيقة . بكل القائمين على المسرح من مخرجي ومؤلفين وممثلين وشاركهم في العمل . كان كوفمان ظاهرة مسرحية

أكثر منه كاتباً فريداً له مميزاته الخاصة ، فقد اشترك في التأليف والإخراج والإنتاج والتسجيل .

كانت للمسرحية الفريدة التي كتبها كوفان بمفرده هي «رجل الزيد والبيض» ١٩٢٥ التي سخر فيها من المواقف التي اختبرها بنفسه في مهنته كصحفي . أما ما عدا هذه المسرحية فقد كان تأليفه للمسرحيات الأخرى بالاشتراك مع آخرين من أشهرهم مارك كونيلى الذى كتب معه أربع مسرحياته ، ثم موس هارت ، ورنج لاردنر ، وإدنا فيرير ، وكاثارين دايبتون ، وناتالي جونسون ، ولوين ماكجارت ، وهوارد تيشان وغيرهم . وقد عرف عن كوفان أنه «جراح للمسرحية» : بمعنى أنه يجرى عليها العمليات التي تجعلها تتخلص من التواءات والأودام والزوائد مع إضافة اللمسات التي تكفل لها النجاح الجماهيري . ويبدو أن مهمة المؤلف الذى كان يشاركه في كتابة المسرحية قد تركزت في تقديم للمضمون أو الفكرة أو المحتوى ، أما الصياغة فقد كانت الميدان الذى لا يمارى فيه كوفان أحد

اشترك كوفان وكونيلى في كتابة مسرحية «دولسى» ١٩٢١ التي تركزت بالسخرية من نمط المرأة التي لا تستخدم في حديثها سوى القوالب المتأنقة والألفاظ التي تنطقها كالبذاء بدون وعى أو فهم ، فهي تدعى المعرفة والثقافة والخبرة ، ولكن الغباء للتأصل فيها أوشك أن يقضى على صفة عمل ناجحة لزوجها . ومع ذلك فجهداتها الغبية تنهى نهاية سعيدة وناجحة : فالكوميديا توحى بأن الحظ السعيد يمكن أن يكون رفيق الغباء والعكس صحيح ! هذا بالطبع من مسرحيات الزمن الذى يوزع النجاح والفشل على البشر بمقاييس يصعب عليهم إدراكها !

في عام ١٩٢٢ كتب كوفان وكونيلى مسرحية «السيدات» ١٩٢٢ الزائرة بالكوميديا التابعة من الحياة الأسرية في أمريكا . وفي العام نفسه قلما «ميرون رجل السيئة» التي تسخر بمنتهى القسوة والعنف من هوليود . وقد قام كوفان بدور ناجح في هذه المسرحية . أما في عام ١٩٢٤ فقد اقتبس كوفان وكونيلى كوميديا ألمانية لبول آبل أطلقا عليها عنوان «شحاذا على ظهر حصان» وسخرها فيها من للمشروعات التجارية الضخمة التي تفرض نفسها على القيم الفنية والأدبية في المجتمع من خلال شخصية الموسيق المفلس نيل ماكراى الذى يقع تحت إغراء التقدم لطلب يد جلاديس كادى الفتاة الثرية . وعندما يتسلل النوم إلى جفونه يعلم بكل النتائج الرهيبة المترتبة على مثل هذا الزواج ، ويرى نفسه جالساً في مصنع كادى وهو يعمل بين العمال مثل الآلة الصماء . فيكشف الغباء وضيق الأفق فيما يسمونه بكفاية العمل والإنتاج . يستمر الحلم ويبلغ اليأس به منتهاه فيقتل عائلة كادى عن بكرة أبيها ، يقدم إلى المحاكمة ، ويحكم عليه بالحبس الانفرادى في زنزانه ، فيمضى الوقت في كتابة القصائد الغنائية التي لا معنى لها ، ويطلق سراحه أخيراً عندما يستيقظ من الحلم ، ويتخلص فعلاً من خطبته لجلاديس كادى !

من أشهر المسرحيات التي كتبها كوفان مع موس هارت «مرة في العمر» ١٩٣٠ التي يسخر فيها مرة أخرى من هوليود وأحلامها الكاذبة . ومسرحية «إنك لا تستطيع أن تأخذها منك» ١٩٣٦ التي فازت بجائزة بوليتزر ، والتي تدور حول شخصية الجدة قاندهوف الأنورقراطى للسبت اللطيف الذى يميل على رأس عائلة غريبة الأطوار لكن سعيدة الأحوال ، فهي عائلة تعيش في قلب مدينة نيويورك داخل قوتمارس فيه كتابة

المسرحيات ، ورفضات الباليه ، وطبع المنشورات الفوضوية على سبيل التمرين . يحدث أن تحطّب أليس الفتاة التقليدية الفريدة في العائلة إلى ابن رئيسها تونى كيرنى ، ويدور الصراع والصدام بين عائلة كيرنى للنادية الحلاقة وعائلة فاندريهوف الحائلة المجنونة ، وتوشك الأمور أن تفقد الجو الرومانسى السائد في المسرحية ، لكن مرعان ما يتدخل الجد فاندريهوف ، لكى تعود الأمور إلى مجاريها !

في عام ١٩٣٩ كتب كوفمان وهارت مسرحية «الرجل الذى حل وقت العشاء» وهى من كوميديا السلوك : فالشخصية الرئيسة شيريدان وايتسايد ضيف على إحدى عائلات الغرب الأوسط الأمريكى التى تكرم وفادته لعدة أسابيع في بيتها بعد أن أصيب في حادث أفعده عن الحركة ، لكنه يدعو أصدقاء له من المشاهير والشواذ لكى يزوروه في البيت . لا يكفى بهذا ، بل يتدخل في شئون العائلة ، ويصب لعناته على كل فرد في المدينة ، كان يتصرف كما لو كان قد امتلك البيت عن فيه ! وعندما يتم شفاؤه ولا يجد مناصاً من أن يرحل يفتمل حادثاً يكسر فيه ساقه مرة أخرى !

كانت معظم المسرحيات التى كتبها كوفمان مع إيدنا فيرير قائمة على قصصها ورواياتها . من أشهرها «العشاء في الثامنة» ١٩٣٢ التى تدرى الطبقة الأرستقراطية من خلال شخصية ميليسنت جوردان الذى يقيم حفل أعياء لأك فيرنكليف البريطانيين المبعجلين القادمين في زيارة للولايات المتحدة ، لكن يحدث أن تقع مصيبة لكل الضيوف المدعوين ، مما يمنهم من حضور العشاء . ومع ذلك يستمر العشاء باستحضار ضيفين بديلين . يقول الناقد إدموند جاجى : إن هدف المؤلفين يكن في تمرية حب المظاهر والاستمتاع بها في ذاتها كإحدى صفات الطبقة الأرستقراطية التى تقيم العشاء لا من أجل الاستمتاع به ، ولكن من أجل تبادل مواقف النفاق الاجتماعي والأحاديث الكاذبة .

أما مع مورى ريسكايند فقد كتب كوفمان مسرحية «إنى أنفى بك» ١٩٣٢ ، وفيها يسخران من الأساليب السياسية السائدة في أمريكا ، وقد فازت بجائزة بوليتزر . استمر كوفمان على هذا المنوال مع مؤلفين آخرين . ولكن على الرغم من عدم انفراده بالتأليف فإنه ترك بصماته واضحة على الشخصيات والمواقف ، وخاصة فيما يتصل بالأسلوب الساخر الذى ينفذ إلى أعماق المجتمع المعاصر . ويبدو أن العمل الصحفي قد أثر على كوفمان بحيث تغلغل في أسلوب كتاباته المسرحية التى بادرت إلى معالجة موضوعات الساعة وقضايا العصر ، لذلك كان مسرحه ينتمى إلى الصحافة الأدبية أو الأدب الصحفي أكثر من ارتباطه بالأدب كثرات فى قومي قائم بذاته .

(١٩٢٢ - .....)

جاء كيرواك من الروائيين القوضيين الذين ترعوا مبادئ «حركة الضربة» أو الحركة القوضوية التي عبروا عنها في أعمالهم ، كما اتخذوا منها أسلوباً لحياتهم . وقد اتهمهم الناس بالانحلال والتفسخ لرفضهم كل القيم التي تعارفوا عليها . كان في هذا الاتهام جزء كبير من الصحة ، لأن حياتهم كانت زائفة بواقفهم الملوسة ، والمشروبات الكحولية ، والممارسة الجنسية الحرة ، وموسيقى الجاز المجنونة ، وسباق العربات المغمومة . كانت حركتهم بمثابة إنتفاضة سلبية لم تحاول البحث عن حلول إيجابية تقدم القيم البديلة التي تضمن استمرار التطوير الحضارى وتجنبه للنكسات التي أدت إليها القيم القديمة ؛ من هنا كان التفور الذى قوبلت به حركتهم . أرادوا أن تتحول الحياة إلى هدف في ذاتها بحيث يستمتع الإنسان بما يحلوه من ملذات مهما تعارضت هي القيم الاجتماعية المألوفة ! بدأت هذه الحركة بديوان «عواء» للشاعر ألن جتزبرج ١٩٥٦ ، ورواية «على الطريق» لجاك كيرواك عام ١٩٥٧ . والحركة في مجملها حركة اجتماعية أكثر منها أدبية ، ولذلك لم تحتل مساحة عريضة على خريطة الأدب الأمريكى .

ولد جاك كيرواك في مدينة لويل بولاية ماساتشوستس . بدأ محاولاته في الشعر والرواية منذ صدر شبابه ، لكنه لم يُعترف به إلا بعد أن أصدر روايته «على الطريق» التي اعتبرها النقاد تحطاً جديداً في الرواية الأمريكية المعاصرة وإن كانوا لم يتحمسوا لها كثيراً . كتبها بأسلوب أسماء النثر التلقائى الذى يماثل الأبيات الشعرية الطويلة المرسلة التي أغرم بها معظم شعراء الحركة . وقد قوبل بنفس النقد العنيف الذى قوبلت به القصائد ، لإفتقاره إلى القوة التنظيمية التي تؤدى إلى الشكل الفنّى اللعيز . أما عن المضمون الفكرى فكان يدعو صراحة إلى تمجيد كل الجوانب اللاأخلاقية في شخصياته التي عاشت بحثاً عن النشوة القادمة التي ربما حصلت عليها من الخمر أو المخدر أو الجنس أو موسيقى الجاز أو رحلة في عربة مسرعة مجنونة ؛ فالهدف النهائي لها يكن في الحصول على الإشباع

بأية وسيلة من الوسائل .

والإشباع في نظرها ليس مادياً أو حسيّاً ، أو جنسياً فقط لكنه روعى وفكرى ونفسى أيضاً . تبحث الشخصيات عما يشبه التجلي الصوفي الذي يتغل بها من العالم للمادى المحدود إلى آفاق النفس اللاتنتاهية ، وتستعين على ذلك بالوسائل التي سبق ذكرها . غير كيرواك عن هذا الجانب الروحي في روايته «شحاخو الدراما» ١٩٦٠ . والدراما مفهوم البوذيين هي الحقيقة : فشخصيات الرواية تبحث عن الدراما أو الحقيقة لعلها تعثر على معنى وجودها في هذا الكون . ولعل افتقار روايات كيرواك إلى الشكل الفني المتميز يرجع إلى أنها تقترب من منحنى السيرة الذاتية ، فقد عاش كيرواك نوع الحياة التي سجلها في رواياته نفسه ، ويبدو أن هدفه الأساس كان تقديم معتقداته في قالب روائى يبرى بالقراءة بأسلوب أفضل من البحث الدراسى الجاف ؛ ولذلك لم تكن الرواية وسيلة الفريدة لتوصيل أفكاره إلى الجمهور ، بل عقد الندوات والاجتماعات العامة التي خطب فيها ، وقرأ المخطوطات أمام الحاضرين ، وتناقش معهم معنى حركته القنارية وأصولها الفوضوية .

من أعماله : «البلدة وللدنية» ١٩٥٠ ، «والساكنون تحت الأرض» ١٩٥٨ ، «وذكر سلكس» ١٩٥٩ ، «ديوان شربعتان» وأغنى مدينة ميكسكو الحزينة في العام نفسه ، ثم «تريسيسا» ١٩٦٠ . وهي لا تحمل البصائر الرافضة لقيم المجتمع المعاصر كما نجد «الساكنون تحت الأرض» بالإضافة إلى «على الطريق» و«شحاخو الدراما» .

من الواضح أن كيرواك يستخدم خبراته منذ طفولته المبكرة في مدينة لويل حتى اللحظة الراهنة ، لكي يلورها في أعماله ؛ لذلك تبدو رواياته تجسداً لحياته الشخصية مع محاولة للإطلال على الظروف الاجتماعية التي عاصرتها وتفاعلت معها ، لكن اهتمامه للبائع فيه بتفاصيل حياته الدقيقة كان عبثاً على بناء رواياته ناه به ، وأصابعه بكثير من الزوائد والتلويح والمواقف التي لا لزوم لها ؛ لذلك حكم عليه النقاد بفقدانه للوعي الفني بالشكل الروائى . وتعد رواياته بمثابة صور مفصلة ومطولة للأشخاص الذين كانت لهم أهمية خاصة في حياته ، أو ملامح من روايات الشطار ذات الأحداث المأزجة والمأزجة ، أو خبرات شخصية تتوالى الواحدة بعد الأخرى ؛ من هنا كانت روايته «على الطريق» تعتمد في شكلها على تتابع المأزجات الذي يميز روايات الشطار ؛ فالصمود الفقري للشكل لأحداثها يرتبط برحلات الأوتسوب التي يقوم بها البطل عبر البلاد بدون هدف محدد ، أو بقيادته للعربات بسرعات مجنونة من نيويورك إلى نيويورك إلى ديفر إلى سان فرانسيسكو بدون هدف محدد أيضاً ، لذلك يبدو بناء الرواية بدون هدف أيضاً يحكم التقاطع الشكل المميز ، فليس هناك من الأسباب للتطبيق ما يبرر أحداث الرواية . والمحصلة النهائية وجود مجموعة من البشر داخل دوامة متفردة من الفوضى ، وبدون أى ارتباط بمكان أو بشخص ؛ فالشخصيات تبحث عن الإحساس الجديد حيثما وجد ؛ لكن جهودها لا توفى في أغلب الأحيان ، بل تنتهى إلى القشل والإحباط على أساس أن المجتمع المحيط بها لم يعد لديه أى جديد يمكن الوصول إليه .

في رواية «الساكنون تحت الأرض» يبتعد كيرواك بعض الشيء عن منحنى روايات الشطار بمقلاته المتتابعة والمنفصلة في الوقت نفسه . اهتم كيرواك بالتركيز والتكثيف إلى حد ما ، لأن البناء ينض على المحاولة المستمرة بين

رجل وامرأة الوصول إلى علاقة جنسية مستقرة بينها . وقد أضافت وحدة الخلفية الوصفية مزيداً من التماسك إلى البناء ، فلم تخرج الأحداث عن نطاق شاطئ سان فرانسيسكو الشألى ، مما جعل إحساس القارئ بالواقف حاداً ومكثفاً . لم تنتقل الأحداث من مكان لآخر بدون هدف ؛ كما حدث فى « على الطريق » ، بل ارتبطت بالمكان وبكل الدلالات والمعانى التى يوحى بها ، ويكسها على الشخصيات والمواقف .

فى رواية « شحاذو الدراما » أو « الباحثون عن الحقيقة » يعالج كيرواك مضمون الروايتين السابقتين نفسه بالجور النفسى نفسه ، ولكن مع تنوعات أخرى : فهناك الرحلات التى تقوم بها الشخصيات بين جبال كاليفورنيا وبطول الشال الغربى لشاطئ الباسيفيكي . وتشبه شخصية البطل ( جافى ) معظم شخصيات كيرواك التى تجسد أفكاره الفوضوية المضادة للقيم الاجتماعية المعاصرة : يقول بعض النقاد : إنه إستمد شخصية بطله من شخصية الشاعر المعاصر جارى سنيلدر الذى يعد من أهم شعراء الحركة الفوضوية نفسها .

يقول النقاد : إن ظهور كيرواك مع أعضاء هذه الحركة الفوضوية كان نتيجة طبيعية للحضارة التكنولوجية المعقدة التى بلغها عالمنا المعاصر ، مثلها فى ذلك مثل الحركة الرومانسية التى ظهرت فى أعقاب الثورة الصناعية فى منتصف القرن الماضى ، فقد سد عصرنا الميكانيكى الإلكتروني كل المنافذ فى وجه الإنسان الذى لم يعد يملك سوى الرفض ؛ ليحقق به وجوده السلبى ؛ فالإنسان مها بلغ من القوة المادية والميكانيكية ظن يستغنى أبداً عن الحب والتعاطف والدعوى والتناغم مع نفسه ومع الآخرين . وفى الواقع فإن رفض كيرواك للمجتمع المعاصر رفض ظاهرى فقط بدليل أنه يستخدم ابتكاراته الميكانيكية فى رواية « على الطريق » يحد البطل متمتع فى انطلاقه المجنون بالعربة المسرعة بين أرجاء البلاد ، أما بحثه عن البراءة والصفاء والبداية فليس بشئ جديد على تراث الأدب الأمريكى ، فقد وجدنا هذه اللامح راسخة فى فلسفة إيمرسون وثورو . وربما كان الشئ الوحيد الذى أضافته هذه الحركة الفوضوية تكن فى العنف الذى قد يحمل داخله عناصر السادية والماسوشية ، لكن ما يخفف من غلواء العنف اعتناهم لبداى البوذية التى تميل إلى التأمل الصوفى والتجلى الروحى الهادئ .

يرى كيرواك أنه ليس للإنسان عدو ، على وجه الأرض سوى نفسه . فهو دائم البحث عن أى شئ يمكن أن يدمر به نفسه ، وليست حضارته المادية الميكانيكية سوى أكبر دليل على ذلك ، ومع ذلك لا يتناقض كيرواك بين الطبيعة الريفية البرية وبين الحياة المدنية المعقدة ، فهو يرى أن الأخيرة كانت نتيجة طبيعية للأولى . وما يجب أن يفعله الإنسان الآن هو أن يحقق ذاته بالأسلوب الذى يراه ملائماً لنفسه ؛ سواء كان وجوده على مستوى الحياة البدائية البرية أو على مستوى الحياة الحضارية المعقدة ، بذلك تكون فلسفة كيرواك مزيجاً غريباً من مواجهة الحقائق والمخروب منها فى الوقت نفسه ، هذا التناقض الفوضوى منع فلسفة كيرواك من الحصول على ملامح محددة متبلورة ، وأثر من ثم على الأشكال الفنية لرواياته ؛ مما جعلها تنتمى إلى مجال الدراسات الاجتماعية أكثر من انتائها إلى إنجازات الأدب الأمريكى .



رنج لاردن من كتاب القصة القصيرة الذين جمعوا بين المزج والجدية في آن واحد . كانت السخرية سلاحه الحاد الذي استخدمه في توعية حقائق المجتمع وخاصة مجتمع الرياضيين الذي عرفه عن كثب عندما عمل مراسلا رياضيا في عدة صحف ومجلات ، وهو مجتمع لم يتعرض له كثير من القاصصين الذين يتبنون بطبيعتهم إلى المبالاة الفكرية البعيدة عن ميادين الرياضة ، أما لاردن فقد استخدم خبرته الصحفية في مجال الرياضة لتجسيد هذا العالم وتقديم شخصيات غير تقليدية لم يعرفها القراء من قبل : فالرياضيون ليسوا بالبساطة والانطلاق والبراعة التي عرفوا بها ، بل هم قوم معقدون بؤساء ، محبون للمظاهر ، لاهثون وراء المكاسب المادية . أراد لاردن القول بأن المجال الرياضي عبارة عن جزء من نسيج المجتمع ، ولا يقلل أن يكون الكل مريضا على حين يتمتع الجزء بالصحة والعافية والحياة ! انقسم قراء لاردن إلى فريقين : فريق يقرأ قصصه للضحك على المواقف الكوميديّة المتتابة والشخصيات الفكاهية التي لم يألفها من قبل ، وفريق ينشد فكره إلى ما بين السطور ، وما خلف المواقف ، ليكشف نظرة متشائمة تنمّر المجتمع كله مصححة للأمراض العقلية ! فالكوميديا هي الوجهة البراقة التي يلف بها لاردن سخرية القائمة من المصير للظلم الذي يربص بالمجتمع ! ولد رنج لاردن بمدينة نابز بولاية ميشيغان ، وتلقى تعليمه في شيكاغو . بدأ حياته العملية مراسلا رياضيا لمدة صحف في إنديانا وشيكاغو حتى وصل إلى منصب رئيس تحرير لبعض المجلات الرياضية في بوسطن وشيكاغو . ومنذ عام ١٩١٩ أصبح من أشهر الصحفيين الأمريكيين في هذا المجال ، وتنتقل بين مختلف الولايات قبل أن يستقر أخيرا في نيويورك . وبالرغم من الشهرة العريضة التي حققها فقد أدرك أن مواهبه في الكتابة أكبر وأضخم من مجرد النقد الرياضي ، فنشر عام ١٩١٥ كتابا نادرا يحتوي على أشعار غرامية بعنوان « مواويل الشاق » ، استخدمه كثير من العشاق في كتابة خطاباتهم ، لكن شهرة لاردن الحقيقية في مجال الأدب بدأت

عندما نشر أول مجموعة قصص قصيرة له بعنوان «أنت تعرفني جيدا». والبطل فيها واحد-لاعب بيزبول بعد معبود الجماهير التي لا ترى سوى ظاهره البراق، والقصص عبارة عن خطابات متبادلة بين الراوي جاك كيف والبطل الذي يترعى أمانا بجهله ولغته السوقية التي تم عن ضحالة تفكيره وأفعه الضيق. نرى الجانب الآخر الذي لا تراه الجماهير التي تعبد، فإذا به للغرور الغني الذي لا يعرف معنى المسؤولية، البخيل للمادى الأصم عند سماع أى نقد. وعندما يتكلم يقول كلاما لا معنى له، وينطق بألفاظ مهمة على حين يظن أن الجميع أذنان مصغية وعلى الرغم من روح الدعابة والمرح الطاغية على اللواقف والشخصيات والحوار فإن القارئ للتخصص بصاب بإحباط ويأس عندما يكشف حقيقة الناس الذين يؤلفهم البشر اعتمادا على بعض المظاهر الخادعة !

نجحت هذه المجموعة القصصية نجاحا شعبيا ضخما؛ مما أغرى لاردنر بمواصلة نجاحه بكتابة سلسلة طويلة من القصص مستفيدا فيها من خبرته في مجال الصحافة الرياضية، لكن سرعان ما اندلثت روح المرح والفكاهة في قصصه وخاصة في سنوات عمره الأخيرة عندما بدأ صراعه المميت مع السل. تميزت قصص هذه الفترة بالجندية والصرامة في المضمون، وبالدقة والتخطيط في الشكل. وقد قوبل بالاحترام والتقدير من كتاب عثماني الاتجاهات مثل هـ. ل. منكن وإدموند ويلسون وفيرجينيا وولف، وطالما قارنوه بمارك توين وأو. هنري. لم يكتب لاردنر بدافع من موهبته الثقافية فقط، بل كان واعيا بحرفية فنه وصنعتة كما رأينا في كتابه «كيف تكتب القصص القصيرة» ١٩٢٤ الذي جمع فيه عشر قصص بمقدمة ضافية وساخرة من التحليل التي يتبعها كتاب القصة القصيرة. أما القصص العشر فهي عبارة عن عينات لإبراز وجهة نظره عمليا. أراد لاردنر أن ينتج بهذا الكتاب اعتراف النقاد بمقدرته على التحليل النقدي؛ كما انتزع اعترافهم بقدرته على كتابة القصة من قبل، لكنه كان كاتبها ساخرا أكثر منه ناقدا تحليليا.

من أعمال لاردنر التي اشتهر بها «رحلات جاليل» ١٩١٧ التي كتبها على غرار «رحلات جاليفر» الساخرة الشهيرة، و«عالمهم بمشونة» ١٩١٨، و«فلتمتلك بيتك الذي تملكه» ١٩١٩، و«الفائز الحقيقي» ١٩١٩، و«اللدنية الكبيرة» ١٩٢١، و«عش الحب وقصص أخرى» ١٩٢٤، و«حب وإبتسامة» ١٩٣٣، و«الأول والآخر» ١٩٣٤. كما كتب مسرحية هزلية بالاشتراك مع جورج كوفان بعنوان «قر يونيو» ١٩٢٩. هذه القصص كلها عبارة عن تنويعات متعددة على المضمون المفضل عند لاردنر، وهو المضمون الذي يفضع القسوة والعنف والغباء والتفاهة والسطحية والغرور والبخل والعتاد... إلخ من الصفات التي أصبحت تميز الحياة اليومية دون أن يلتفت إليها أحد !

كان لاردنر قدرة خاصة على رسم الشخصية في ضربات فرشاة سريعة دون إطناب في التحليل الذي لا يحتمله هيكل القصة القصيرة. وكانت له أذن حساسة لالتقاط الألفاظ والكلمات المبررة. وكثيرا ما كتب باللغة الدارجة أو باللهجة العامية إيعانا منه أن اللغة في القصة ليست سوى مادة خام وعلى القصص أن يطوعها بحسب ما يرى وظيفتها الدرامية في النص. كانت الجندية الصارمة الساخرة التي سعى إليها من خلال روح الدعابة الظاهرية سببا في احترام النقاد والمفكرين والمثقفين له. فلم يقنع بإثارة ضحككات القراء على سبيل الترويع عنهم، بل أكد لهم من طرف خفي أنهم يضحكون حتى يتجنبوا البكاء بقدر الإيمان. فالحياة أكثر

خصبا وتمقيدا من أن يصور الأدب جانبا واحدا منها .

أعجب النقاد والفكرتون بالجوانب المختلفة في قصص لاردنر ، واختار كل منهم الجانب الذي يهتمشى مع عقلية وتفكيره : فثلا نجد هـ . ل . منكن ييدى إعجاباه الشديد به في كتابه « اللغة الأمريكية » بسبب أذنه الحساسة المرحفة تجاه الخصائص الدقيقة للميزة اللهجة السوقية الأمريكية التي استخدمها في قصصه بأستاذية بارعة . هذا بالإضافة إلى أن لاردنر كان قد قرأ الطبعة الأولى من كتاب منكن وأدلى إليه باقتراحات وآراء اعتبرها منكن ثاقبة وقيمة للغاية ، وقام بتنفيذها بالفعل في الطبقات التالية من الكتاب . على حين يقول صديقه سكوت فترجيرالد : إن عظمة لاردنر تكن في أنه عندما سحر من الجنس البشرى فإنه سحر من نفسه أولا كأحد ضحايا هذا الجنس الملعون ، ولم يحاول أن يتعالى باتخاذ موقف الرسول القادم لإنقاذ البشرية .

اعتبر معظم النقاد أن لاردنر كان يحاول إعادة صياغة اللغة الإنجليزية التي حطم هالاتها التقليدية من خلال قصصه التي أظهرت العلاقة الوثيقة بين غباء الإنسان وعجز اللغة . وإذا كان جيمس جويس قد حاول إعادة صياغة اللغة من أعلى فإن لاردنر قام بمهمة عكسية عندما حاول تشكيلها من أسفل : من القاعدة الشعبية التي تستخدم اللغة ولا تعرف كيف ولماذا ؟ تقول فيرجينيا وولف : إنه ليس من الصدفة المحضة أن يختار لاردنر مضمونه من مجال الألعاب الرياضية ؛ فهو المجال الذي يمنحه إمكانيات الانطلاق إلى كل فئات الشعب الأمريكي الذي لم يكتسب الخصائص المميزة له بعد ، ولعل الرياضة تقوم بهذه المهمة ، لكن سكوت فترجيرالد قال : إن هذا المضمون قد حبس موهبة لاردنر من الانطلاق وراء آفاق أخرى أكثر عمقا وخصبا وثراء ، لأن شخصيات هذا المجال غطية إلى حد كبير ، ولا تحتمل بلورة النفس البشرية بكل تناقضاتها وصراعاتها ، ولكن هذا لا ينفي أن لاردنر اتخذ من عالم الرياضة مجرد قاعدة للانطلاق واحتواء الحياة في المجتمع الأمريكي على مختلف مستوياتها ؛ من هنا كانت المكانة المميزة التي تتمتع بها قصصه القصيرة في تراث الأدب الأمريكي .

(١٨٤٢ - ١٨٨١)

سيدنى لانيار أديب وفنان أمريكي له باع طويل في الشعر ، الرواية ، النقد ، والموسيقى ؛ لكن شهرته قامت أساسا على شعره الذى لم يحظ بعد بالاهتمام اللائق به على الرغم من النضج الفكرى والفنى الرفيع الذى تميز به . كان ثانى شاعر أمريكي يدرك أهمية الشكل الفنى وضرورته بعد ادجار آلان بو ، لم يكن يفرق بين الشكل والمضمون ، وبذلك سبق مدرسة النقد الجديد بنصف قرن تقريبا . كان يعتقد أن البحور الشعرية لم تبتكر لجرد الزخارف اللحنية ؛ فهي تشكل جزءا عضويا من المعنى . ولعل وعيه الحاد بالأوزان والإيقاعات يرجع إلى تبحره في علوم الموسيقى واحترافه التأليف والعزف في الأوركسترا السمفونى . قام بدراسات تحليلية ومقارنة بين الشعر والموسيقى محاولا إبراز العلاقة العضوية بينهما على أساس منهجى علمى ، وذلك في كتابه « علم النظم الإنجليزى » ١٨٨٠ الذى أثبت به جدارته في مجال الدراسات النقدية والتحليلية أيضا : أوضح أن الشكل في كل من الشعر والموسيقى يعتمد على الوزن والنغم والتوتر اللحنى ، وأن هذه العناصر لا تنفصل إطلاقا عن المعنى الذى يريد الشاعر أو الموسيقار توصيله إلى الجمهور . إنه يرى أن الميزة الأساس التى يتفوق بها الشعر على النثر أن الكلمات والجمل فيه تتكلم من خلال الإيقاع والوزن أكثر من مجرد تأكيد معانيها التقليدية التى اصطلاح الناس عليها في حياتهم اليومية .

ولد سيدنى لانيار في بلدة ماكون بولاية جورجيا . تلقى تعليمه الأول في المدارس الخاصة ، ثم أكمل دراسته في جامعة أوجلسروب التى تخرج فيها عام ١٨٦٠ . كان ينوى الاستمرار في الدراسات العليا في ألمانيا ، لكن الحرب الأهلية وقفت في طريق رغبته . فتنطوع في الجيش الكونفدرالى إلى أن وقع في الأسر عام ١٨٦٤ وسجن لمدة أربعة أشهر في لوكاوت بويت بولاية ميريلاند . كانت النتيجة التى خرج بها من تجربة الشخصية في الحرب أن أصيب بالسل الذى ظل كامنا في صدره حتى نهاية حياته القصيرة . عندما أطلق سراحه قرر أن يكرس حياته

للكتابة والأدب ، لكن المتاعب الاقتصادية التي مر بها منعت من تنفيذ خطته ، وتحقيق طموحه ، واضطرته إلى قبول أية وظيفة تعود عليه بما يحفظ له ماء وجهه . كانت بعض الوظائف شاقة وتافهة ، لكنه قبلها ؛ لأنه لم يكن لديه أى اختيار ، وخاصة بعد أن تزوج عام ١٨٦٧ وأنجب عدة أطفال مما ضاعف من مسؤولياته الجسيمة .

في عام ١٨٧٣ استقر نهائيا في البتيمور حيث أصبح العازف الأول للفلوت في أوركسترا بيبودى السيمفوني ، واستطاع أن يؤلف للأوركسترا أعمالا ناضجة أصبحت محط أنظار قادة الفرق العالمية الآن ، لكن اشتغاله بالموسيقى لم يشغله عن حبه للأدب ، سواء على مستوى الدراسة الأكاديمية أو الخلق الفني . كان قد نشر من قبل رواية «الزنايق الوحشية» ١٨٦٧ التي تتخذ مضمونها من الحرب الأهلية ، وتزخر (باللوحات) الحية الواقعية من حياة الجنوب ، لكن الرواية لم يكتب لها النجاح ، وربما كان هذا هو السبب الذي جعل لانيار يتوجه بكل قدراته إلى مجال الشعر الذي اشتهر فيه ، وخاصة عندما نشر قصيدته «القمح» ١٨٧٥ : فني رواية «الزنايق الوحشية» كان شاعرا أكثر منه روائيا عتقا يدرك أسرار صنعته ؛ فهي تدور حول معاني الفروسية في حياة الجنوب من خلال بناء لا شكل له ، وأحداث ميلودرامية ، وحوار مل ، وتلميحات مبالغ فيها وتدور في حلقة مفرغة . وربما كان المنصر الوحيد الذي أنقذ الرواية من القتل الكامل يكن في الفقرات التي تصدح بالموسيقى الغنائية ، واللوحات الشعرية الحية التي تصف تجارب فيليب سترلنج كسجين في جيش الاتحاد ، والتي تجسد الشخصيات الجائمة وحياتها المريرة مثل : جوردن ممولين المارب من الجيش الكونفدرالي ، والذي يقتل والذي فيليب وميا بالراضص ، ثم يحرق منزلهما في غضبه المدموم ضد طبقة الأغنياء !

يبدو أن لانيار اكتشف نفسه كشاعر في أثناء كتابته لرواية «الزنايق الوحشية» ، ولذلك لم يعد إلى كتابة الرواية مرة أخرى . كانت قصيدة «القمح» بمثابة شهادة ميلاده كشاعر عام ١٨٧٥ ، فقد صرح بعدها بأن وظيفته في الحياة هي أن يكتب الشعر وكفى ! فيها يتخذ من القمح رمزا لاستمرار الحياة والتخير والجمال ؛ لكي يهاجم المطامع المادية التي تمثلت في جشع تجار القطن . وشجعه نجاح القصيدة على الاستمرار في كتابة الشعر طوال السنوات القليلة التي تبعت من عمره : من أشعاره المهمة : «السيمفونية» ١٨٧٥ ، وأغنية نشأتهاوثني» ١٨٧٧ «ومستقدمات جلين» ١٨٧٨ ، «انتقام هاميش» ١٨٧٨ ، ومن أغانيه القصيرة «شروق الشمس» ، «وموال الأشجار والسيد» «والاعتراض» .

في قصيدة «السيمفونية» يهدف لانيار إلى خلق تأثيرات صوتية مقصودة لكي يثبت وجود العلاقة العضوية بين الشعر والموسيقى . ينجح قصيدته بمجملته المشهورة «الموسيقى هي الحب في مجته عن الكلمة» . أما عن المضمون الفكري فالقصيدة عبارة عن رفض لكل مظاهر المجتمع الصناعي للمادى الذي لا يعرف في الحياة سوى النجاح التجاري بكل رياته وخداعه وكذبه ! لذلك تنقف القصيدة مع كل القيم الإنسانية والعدالة الاجتماعية ضد كل من يحاول انتهاكها ! وبالنسبة للشكل الفني تحوى القصيدة على استخدامات متتابعة تخطف آلات الأوركسترا : الكمان ، والفلوت ، والكلازينت ، والمورن ، والأبوا . . . إلخ ؛ لذلك تؤدي الأصوات والإيقاعات دورا أكبر من الألفاظ والمعاني ، وهو للمنج الذي اتبته نفسه في قصيدته «أغنية نشأتهاوثني» التي تصل إلى القمة في

استخدامها الموسيقى للكلمات التي تبدأ بالحرف نفسه أو الصوت ، وللكلمات التي يدل صوتها على معناها ، والإيقاعات التي نحتها الألفاظ من تنغم وتلحين .

كذلك في قصيدة « مستنقعات جلين » التي يسترها النقاد أفضل أعمال لايتار - تبرز مهارته الفائقة في مزج الموسيقى بالشعر في وحدة فنية عضوية : فالكلمات تنتهي بالوقفات النهائية التي في الجمل الموسيقية ، أما عن الصور الشعرية فتستخدم كل الأوصاف الحسية المتجسدة لكي تبلور لنا المستنقعات البحرية في مقاطعة جلين بيجورجيا . وقد اختلف النقاد حول تحليل مضمون القصيدة : فقال بعضهم : إن لايتار متأثر بإيمرسون ، وبعض آخر قال : إن روحها وثنية تماما ، وخاصة عندما يتحرر لايتار من الإيمان بالقدر والحرف في الخطيئة ، ثم يعشق الطبيعة إلى درجة العبادة ،

يدور غرام لايتار بالطبيعة واضحا في أغانيه القصيرة مثل « شروق الشمس » التي يستخدم فيها أصوات الطبيعة ، لكي يتغنى بسرورها ، ويوحده الوجود في الوقت نفسه ؛ فلا خلاص للإنسان إلا بين أحضانها التي تضمد جراح روحه ؛ هذا للمضمون يمتد لكي يسرى في قصيدة « موال الأشجار والسيد » . وهذه القصائد تنتمي إلى ديوان « تربية المستنقعات » الذي يمزج الخيال بالموسيقى من خلال الصور الحسية المتجسدة والإيقاعات الموحية بالمعاني . هذا كله يؤكد مهارة لايتار في مجال الشكل الفني والصناعة الشعرية ؛ مما يكشف عن تأثير إدمار آلان بو عليه ؛ فعمل العروض والبحور عنده لا ينفصل أبدا عن علم المعاني ودلائل الألفاظ . وهذا ما نقده في قصيدة « السيمفونية » التي أحال فيها الجمل اللفظية إلى جمل موسيقية تعبر عن مضمونها بالصوت والإيقاع ، وليس بالترقير والتحديد : فأجزاء القصيدة تمكس تشكيلات الأوركسترا السيمفوني بآلاته المختلفة من كمان وفلوت وكلازينت وهورن وباسون بحيث تعبر هذه الآلات عن الحالات والأحاسيس النابعة من خصائص الصوت المرتبط بها : فمثلا تجسد آلات الكمان صرخة الفقراء الحزينة ، وضياح للكبوتين تحت وطأة الاستغلال الصناعي والتجاري على حين يمثل الهورن من ناحية أخرى صوت التحدي للميز لروح القروسية ؛ لذلك فالقصيدة عبارة عن بناء من الأوزان للتنيرة والخصائص التغمية مما جعلها خصبة في قوافيها ، وفي الكلمات التي تدل أصواتها على معانيها ، أو التي تبدأ بالصوت نفسه . كان الصراع الدرامي في قصائده يدور دائما بين حب الطبيعة والجمال والروح وبين التكالب على المطامع المادية الناتجة عن صراعات المجتمع الصناعي والتجاري .

لعل من أهم إنجازات لايتار في الشكل الفني للقصيدة براعته في استخدام الصور الشعرية ودلالاتها الحسية الملموسة التي توحى للقارئ بأحاسيس معينة ؛ فهو يقابل بين الأصواء والظلال ، بين أضواء الشفق اللازوردى والألوان التي مازالت كاشنة في جبين السماء . يمزج في الوقت نفسه بين مجرىين مختلفين في الطول ؛ لكي ينتج توافقا في الإيقاع والنغم والحالة النفسية التي تستوعب القارئ تماما . هنا ينطبق على أغنياته : « الطائر الساخر » ، و« أغنية المساء » ، و« أغنية تشاتاهوتشي » . وهذه القصيدة الأخيرة عبارة عن قطعة موسيقية تجسد هدير النهر النابع من بطن الجبل بالأصوات والصور ، لذلك من المستحيل ترجمتها إلى أية لغة أخرى ؛ لأنها ستفقد كل معناها بضياح الإيقاعات والأنغام .

يبدو أن شعر لانيار لم يأخذ حقه من اهتمام النقاد والدارسين ؛ لأن بعضهم أراد أن يكون نقده للحياة مباشرا ومحددا وواضحا كما لو كان في مقالة ، فاتهموه بالضموض والالتواء في الوقت الذي كان لانيار يقوم فيه بمهمته كشاعر فنان وليس كمفكر اجتماعي . صحيح أنه كان يملك فلسفة اجتماعية محددة تتأدى بتحرير الإنسان من الضغوط المادية والاهتمام بحياته الروحية التي سحقتها الحضارة الصناعية ، لكنه عبر عنها بأدواته الفنية التي هي في صميم اختصاصه . يرجع هذا إلى تأثير الموسيقى عليه ، فالموسيقى لا تعبر عن فكرة بقدر ما تجسد إحساسا معينا داخل المتلقي يتحول إلى جزء عضوي من كيانه الذهني والروحي . كان لانيار واعيا تماما بهذه الحقيقة الفنية على النقيض من نقاد عصره الذين يمحوا فقط عن المحتوى الاجتماعي في شعره . فقد عابوا عليه اهتمامه بالإحساس دون الفكرة ، وظنوا أنها سطحية في التفكير ، ونسوا أن أدوات الفنان وأهدافه تختلف تماما وتلك التي يستخدمها للمصلح الاجتماعي . كان اهتمامهم الأساسي له أنه منع الصوت والإيقاع اليد الطولى على اللفظ والكلمة ، وترك الموسيقى تسيطر تماما على المعنى . وهذه ليست تهمة على الإطلاق الآن بفهم النقد العلمي الحديث ، بل إنها ميزة تمكن الفنان من تحطى حدود الزمان والمكان .

كان العيب البارز في أشعار لانيار أن اهتمامه الشديد بالموسيقى جعله يختار الكلمة المناسبة موسيقيا بصرف النظر عن دقة معناها في السياق . فالشعر يعتمد أيضا على مدلول الكلمة ، ومعنى الجملة وليس فقط على الإيقاع الموسيقي البحت ، لكنه عيب يمكن اغفاره ، لأن مهارته الحرفية ، وأصالته الشعرية ، وموهبته الغنائية ، وخياله الخصب للتدفق ، وقدرته على إبداع موسيقى مبتعة تعتمد على الشعر ، وحساسيته المطلقة تجاه موقف الإنسان من الكون وورغته الملحة في التكامل الروحي كل هذه الخصائص جعلته جزءا لا يتجزأ من تراث الشعر الأمريكي ، ووضعت في مكان الصدارة بين رواده .

يبدو وعيه بمجاليات الإبداع الشعري والموسيقى والأدب في كعبه النقدية الثلاثة : « علم النظم الإنجليزي » ١٨٨٠ ، و « الرواية الإنجليزية » ١٨٨٣ ، « شكسبير ومن جاء قبله » ١٩٠٢ . والكتابان الأخيران نشرتا بعد وفاته . أما الكتاب الأول فقد كان محاولة علمية جادة منهجية لتحليل مناهج الشعر وأساليبه ، وتوضيح أن الأساس الذي تنهض عليه - أساس موسيقى بحت ؛ لذلك فالشعر والموسيقى وجهان لعملة واحدة لها خصائص الشكل ، والوزن ، واللون ، والنغم ، واللحن نفسها . يعد هذا الكتاب من أكثر الكتب إثارة وعلما في مجال التنكيك الشعري ، لكنه لم يترك أثرا واضحا على الشعراء الذين جاءوا بعد لانيار . ولعل هذا يرجع إلى توغله في علوم الموسيقى التي قد لا يستوعبها أي شاعر .

أما كتابه « الرواية الإنجليزية » فكان عنوانه الجانبي « من إسكولس إلى جورج إليوت : تطور الشخصية الإنسانية » . كان تحليلا فقط لمضامين الروايات تتبع لانيار نحو الشخصية الإنسانية من خلال التأثيرات التي تمارسها عليها للموسيقى ، والعلم ، والرواية كشكل أدبي . يتضح في الكتاب الإعجاب البالغ الذي يكنه لانيار لكاتب كثيرين منهم إسكولس وأفلاطون وتشوسر ومالوري ووزلا وولوت وبيتان وغيرهم . رأينا كل كاتب منهم في ضوء إنجازاته تجاه الشخصية الإنسانية عبر مراحل تطور الحضارة الغربية . بطول الكتاب يمس لانيار قضايا

اجتماعية وأخلاقية وسلوكية وجمالية ميرزا مرارا نظريته الأولى التي تنادى بأن العلم والموسيقى تطوروا ونموا معا في خطين متوازيين .

كان الكتاب النقدي الأخير هو «شكسبير ومن جاء قبله» ، لكنه لم يكن في أهمية الكتابين السابقين وخاصة الكتاب الأول . كانت معظم الدراسات النقدية التي قام بها لانتيار في ذلك الوقت متعلقة بعمله الأكاديمي كمحاضر في الأدب الإنجليزي في جامعة جونز هوبكنز التي عين فيها منذ عام ١٨٧٩ . ومن قراءاته في أدب المصور الوسطى وأدب العصر الإليزابيثي ألف أربعة كتب للأطفال مفتبسة من قصص مالوري وبيرسي وغيرها ، لكنها كانت محاولات ثانوية في حياته ، لأن مكانته الرئيسة في تقاليد الأدب الأمريكي ستظل راسخة . بفضل إنجازاته الشعرية .



(١٨٧٩ - ١٩٣١)

فاشيل لندساى شاعر أمريكي قح بمعنى أنه ثار ضد تبعية أمريكا في مجالات الثقافة والفكر والفن والأدب على حين لم تحمل أوروبا لأمريكا سوى النظرة المتعالية الزائفة بالاحتقار . وطالما اشتكى لندساى من أنه في طفولته لم يسمع عن أمريكا التي يعيش فيها بالقفل مثلاً سمع الجميع يتكلمون عن أوروبا . وطالما سيطر عليه الحق في أيام التلمذة عندما كان يطلع في موسوعة تشامبرز للأدب الإنجليزي ، فلا يرى ذكراً لأى أديب أمريكي . وعلى سبيل التعميم والانتقام رفض الانقياد وراء الأمريكيين في تقديس التراث الأوروبي ، وكان يجد متعة لاحتها في مطالعة كتاب وتاريخ مصره للمؤرخ الإنجليزي هنري رولينسون حيث وجد فيه حضارة عريقة تفوق الحضارة الأوروبية بعدة مراحل . لكن حماس لندساى للقومية الأمريكية لم يفرق شعره في تيارات المحلية الإقليمية التي تفقد القارئ الأجنبي القدرة على استيعابه وتلقفه ، بل وضع في اعتباره أن يعتمد شعره على المفاهيم الإنسانية الشاملة حتى يقف على المستوى العالمى الذى يتميز به الشعراء الأوروبيون ، ولم يمنعه هذا الانحياز عن بلورة للملامح الأولى التي بدأت تميز الشخصية الأمريكية . فلم يرأى تعارض بين المحلية والعالمية ، لأنها وجهان لعملة واحدة هي الأدب الإنساني . وعلى الرغم من أنه قضى معظم حياته في مدينة واحدة هي سيرينغفيلد فإنه استطاع أن يستشرف الآفاق العالمية لروح المعصر.

ولد فاشيل لندساى في سيرينغفيلد بولاية إلينوى حيث تلقى تعليمه الثانوى ، وبعد ذلك أكمل تعليمه العالى في كلية هيرام بأوهايو . كانت اهتماماته بالفنون متعددة ، فقام بدراسة الفن التشكلى في شيكاغو ونيويورك مما طغى على فكرته الأولى في أن يصبح مبشراً وخاصة أنه كان متشعباً بالقيم الدينية منذ حداثة . برز ذلك في شعره عندما آلى على نفسه مقاومة القيم المادية التي جاءت بها الحضارة الصناعية ومحاولة تأصيل قيم المجتمع الزراعى القائمة على الحب والتعاون والسلام . كان يعتقد أن المجتمع يمكن أن يرتقى كثيراً حضارياً وإنسانياً إذا ما تمكن

معظم أفرادهم من تلقوا الشعر ، فالإنسان الذى يحب الشعر أرق ألف مرة من الشخص الذى يعتبره مضية للوقت ، فالشعر هو جوهر الفنون كلها وروحها النابض . كانت محاولته فى الفن التشكيلى امتدادا لحبه للشعر الذى كرس له كل حياته لدرجة أنه رفض أن يقتات من أية مهنة غير الشعر . لم يجد حرجا فى أن يقوم بتوزيع (لوحاته) وأشعاره وتسويقها بنفسه . وذلك بالإضافة إلى قيامه بإلقاء المحاضرات التى تشرح للناس قيمة الفن وضرورته فى حياتهم . فمثلا : قام فى صيف ١٩١٢ بجولة محاضرات ابتداء من إلينوى حتى نيويوركسكو لكى «بشير ياإنجيل الجبال» على حد قوله . ولم يكن يملك ما يسد رمقه سوى بيع أشعاره مقابل الوجبة والمأوى ! بدأت شهرة لنسماى مع نشر قصائده فى مجلة «شعر» التى أصدرتها هاريت موترو ، فقد حاز شعبية كبيرة بين القراء ، لكنه لم يقطع يده الشعبية الصامتة ، فاندفع إلى اللقاءات والاجتماعات والندوات ليلقى فيها شعره على سمع من الحاضرين الذين غالبا ما طلب منهم مشاركته فى الإنشاد والقيام بدور الكورس الذى يرد عليه ، وخاصة فى قصائده التى استمدت روحها من مضامين الشعر الفركلورى الذى ساد العصور الوسطى . لم تقتصر شهرة لنسماى على الحدود الأمريكية ، بل عبرت المحيط الأطلنطى إلى إنجلترا حيث استقبله المثقفون والكتاب بترحاب بالغ عند زيارته لجامعة أوكسفورد . عاش كشاعر مقيم فى بعض الجامعات والكليات إلى أن عاد إلى مسقط رأسه سيرنغفيلد التى اتخذ من الحياة فيها خلفية لمعظم قصائده ، لكن استقراره فيها لم يمنحه راحة البال التى لم يلق طعمها طوال حياته ، بل ظل القلق ينهشه من الداخل إلى أن أنهى حياته منتحرا بتناول شراب سام ! وكأنه أراد أن يحيل من حياته قصيدة مأسوية ضمن القصائد التى كتبها . والواقع أنه لم يفصل مطلقا بين حياته وفنه ، فكما كان شعره حياة متكاملة كانت حياته قصيدة عملية فى ذاتها .

من أهم أعمال لنسماى : «قصائد للبيع من أجل الخبز» ١٩١٢ ، و«الجزال وليم بوث يدخل الجنة وقصائد أخرى» ١٩١٣ ، و«مغامرات التبشير ياإنجيل الجبال» ١٩١٤ ، و«فن الصور المتحركة» ١٩١٥ ، و«دليل الجيب للمتسولين» ١٩١٦ ، و«المنديب الصينى» ١٩١٧ ، و«الحيتان الذهبية وقصائد أخرى باللغة الأمريكية» ١٩٢٠ ، و«الانطلاق إلى النجوم» ١٩٢٦ ، و«الشعلة فى القمرة» ١٩٢٦ ، و«صلاة الجماعة فى شارع واشنطن» ١٩٢٩ ، و«كل روح هى سيرك» ١٩٢٩ . ويعدربنا أن نعرض لبعض القصائد التى نهضت عليها شهرته حتى تتلمس للملامح الأساسية لشعره .

فى قصيدة «الجزال وليم بوث يدخل الجنة» أبرز لنسماى نزعه الدينية عندما قام بتأبين قائد جيش الخلاص الدينى . استخدم لنسماى إيقاعات الأناشيد والترانيم التى يفتنى بها نفسه أفراد جيش الخلاص بمصاحبة الطبول وآلات النفخ النحاسية . وقد قام لنسماى نفسه مرات عدة بمشاركة الجميع فى إنشاد القصيدة التى نالت نجاحا شعبيا ساحقا بسبب اعتماد الشاعر على الألفاظ التى يوحى جرسها وإيقاعها بمعناها ودلالاتها . فى قصيدة «النسر الذى نسيه الناس» ١٩١٣ يرى لند سائى جون بيرت أنجيلد حاكم ولاية إلينوى الذى كان رمزا للشجاعة الوطنية والروح الليبرالية للمنطقة . لا يقتصر لنسماى على رثاء بطله كشخص فى ذاته ، وإنما يتخذ منه رمزا لروح الحرية والتجديد التى لا يمكن الحياة أن تستمر بدونها ؛ لذلك لم يكن شعره شعر مناسبات ، بل كان تجربة فنية متكاملة ، تتخذ من المناسبة قاعدة للانطلاق إلى آفاق الإنسانية الرحبة .

في قصيدة «الكوبجو» ١٩١٤ يتوغل لندساي في حياة الجنس الزنجي محاولا استخراج ملحمة منه تعبر عن مأساة هذا الجنس الذي لم يعرف العدالة الإنسانية منذ صدره تجار الرقيق إلى القارة الأمريكية . والقصيدة تنقسم ثلاثة أجزاء : «الميدية الأولى» و«الروح التي لا تقهر» و«الأميل في الخلاص» . والقصيدة مكتوبة بأوزان قوية تؤكد الدور الحيوي الذي تقوم به الموسيقى في بلورة للمنى مع استخدام المقاطع للتكرار لإيجاد الوحدة للموسيقى المطلوبة . وقد أصبحت هذه القصيدة من القطع المفضلة لدى فرق الكورس والغناء الجماعي ، وخاصة في المناسبات القومية .

في قصيدة «طريق سانتا في» ١٩١٤ يقدم لندساي صورة حية ونابضة للحضارة الصناعية في مطلع القرن العشرين : تتوالى تفاصيل الصورة من خلال الإيقاعات الصاخبة التي اشتهر بها لندساي مقلدا فيها أوزان موسيقى الجاز التي خدعت بعض القراء ، وصورت لهم أنه يؤيد مظاهر هذه الحضارة الصناعية المادية ؛ فقد كان هدفه على النقيض من ذلك تماما . اتضح ذلك من التضاد بين دنيا التجارة والمال وبين المصفور الذي يعنى في سلام وهدوء للحب والشباب الدائم . كان المصفور يتدخل من حين لآخر في خلفية القصيدة التي تجسد عالم التجارة بكل جشعه ؛ لكي يبرز النغمة المضادة التي يؤيدها لندساي بكل مقدرته الشعرية .

في قصيدة «العتليب الصيني» ١٩١٧ يحشد الشاعر التناقض الحاد بين الأحياء الكثيرة القدرة التي تحيط بحياة تشانج رجل للمس الصينى في سان فرانسيسكو ، وبين الماضي الرومانسى الحالم الذى ربما عاشه تشانج بأسلوبه الصينى الشرقى . وقد اتفق النقاد على أن لندساي قد بلغ القمة في تكامل الشكل الفنى في هذه القصيدة ، بحيث يؤدي تغيير أى لفظ إلى هدم البناء الجمالى كله من أساسه ؛ فالمنى لا يتصل عن المنى ، بل يشكل الاثنان وحدة درامية حية .

في قصيدة «شبح الجاموس» ١٩١٧ يبرز أسلوب لندساي القادر على شحن الألفاظ والكلمات بأكبر طاقة ممكنة من المعاني والدلالات وخاصة فيما يتصل بالملاحم البدائية ، والقوية ، والرومانسية للتقاليد المحلية ذات الألوان الفولكلورية المتعددة . وهو الاتجاه الذى نجده نفسه في قصيدة «في ملح جوى آبل سيد» ١٩٢١ التي يتبع فيها لندساي بطله جون تشابمان ، ذلك البطل الأسطوري الذى هام على وجهه في جميع الولايات هربا من حب فاشل لكي يثر بدمر التفاح في كل مكان يذهب إليه . نراه جاثلا فوق القلاع والحصون وبين الهنود وفي البرارى . وقد وجد فيه لندساي نغمته المفضلة التي تعود به إلى الماضي حيث كان كل شيء قويا وبريئا ونقيا . وإذا كانت أبيات القصيدة كلها مقفاة فإن البحر ليس منتظما ، لكننا نجد بها الأوزان القوية الصاخبة التي اشتهرت بها أشعار لندساي ، بالإضافة إلى البدائية التلقائية النابعة من تأثيره بالأشعار الشعبية .

ليس من السهل تتبع المناهج الفكرية والفنية التي أثرت في شعر لندساي لكثرتها وتنوعها ؛ فقرأ مثلا كل ما كتبه إدجار آلان بو وسوينبيرن ومع ذلك حاول التخلص من كل تأثير لهما عليه ، كما كان الشاعر الأمريكي سيدنى لاينار من المناهج التي فرضت ظلها عليه بعض الشيء . أما عن تأثير وولت وبيات عليه فقد تأثر بفلسفته وأفكاره أكثر من تأثيره بالشكل الفنى في شعره . وبحكم زعته الروحية الدينية من الطبيعي أن ينغل بترانيم الكنيسة ، وألحان القداس ، وموسيقى جيش الخلاص ، وموسيقى الجاز أيضا . كذلك أثرت فيه الأفكار التي

وردت في خطاب إبراهيم لنكولن ، كانت قضيته الفنية قد تركزت في تجسيد معظم منابع الشخصية الأمريكية في قصائده مع التركيز على الجانب الروحي لهذه الشخصية وهو الجانب الذي يعتبره لندساي الأساس المصلي للأمة الأمريكية والذي يجب ألا تتخلل عنه أبدا .

لعل من أبرز سمات شعر لندساي البساطة والسلاسة والسهولة . وهي الصفات التي جعلته قريبا من قلب الجمهور الذي وجد فيه صدى لكل أحاسيسه وأفكاره ، لم يؤثر عليه القلق الذي كان ينهش حياته ، ولم يتمكن من إدخاله في دهاليز الغموض والطقوس السرية التي يغرم بها كثير من الشعراء ! أراد لندساي بتمهيد البساطة أن يعمل من شعره لسان حال أمته ، وأن يعمل من نفسه ضميرا لعصره ، وقد ضحى بكل شيء في مقابل القيام بهذه المهمة الجليلية ، لكن ضيق الحياة المادية لم ترحمه ولم تتركه في سلام ، بل طاردهت بهنق وهو المفلس البائس مما دفعه إلى أن ينهى حياته بوضع جرعات من السم ، ولكن بعد أن ترك تراثا قويا من الشعر ما زالت الأمة الأمريكية تذكره له ومعها العالم الخارجي .

(١٨٧٦ - ١٩١٦)

جون جريفيث لندن الذى اشتهر باسم جاك لندن يعد من الرواد الأمريكيين في مجال الرواية والقصة القصيرة ، لكن إذا كانت بعض رواياته وقصصه القصيرة قد دخلت تراث الأدب الأمريكي فإنها لا تصل إلى مستوى إنتاج أحمدة الرواية الأمريكية من أمثال هنرى جيمس وسنكلير لويس وإرنست هيمنجواي ووليم فوكنر وجون ستاينبيك ، لكننا نلتبس العذر له ؛ لأنه كان من أبناء الجيل السابق لهم ، ولم يسبقه في مجال الرواية سوى ثنائيل هورنور وهيرمان ميلفيل ومارك توين : أى أنه لم تكن هناك تقاليد واسعة للرواية يستطيع أن يستند عليها لكي يضيف إليها ؛ لذلك كانت أخطاؤه هي أخطاءه الرواد الذى ما زالوا يتحسسون الطريق الصحيح . تأثر أدبه أيضا بجيانه القاسية العنيفة التى كان يمكن أن تشكل مادة خصبة لرواياته ، لكنها تحولت إلى عبء باهظ على أعصابه ؛ مما شتت تفكيره في بعض رواياته ، وأفقدته النظرة المتأنية الواعية بمجاليات الشكل الفني ، بل إنه اعتنى الآراء الاشتراكية ليس بناء على اقتناع فكري وعقائدي بها ؛ لكن بدافع من الفقر والبؤس الذى نشأ فيه ، فكان الحقد الطبقي أساس إيمانه ، لذلك عندما اشتهر كروائى وكون ثروة لا بأس بها تنكر لآراء الاشتراكية ولم يكتب كلمة واحدة عنها بعد ذلك !

ولد جاك لندن في سان فرانسيسكو ابنا غير شرعى لرجل يدعى و. هـ . تشافى كان دارسا جوالا لعلوم اللغة والفلك . أما أمه فهدى فلورا وكان عائلتها قد تحملت عنها لحياتها الطائشة . وبعد ميلاد ابنا بفترة ليست بالطويلة تزوجت رجلا فقيرا يدعى جون لندن كان قد فقد زوجته بعد أن أنجبت له أحد عشر طفلا . وبالرغم من فقره كان عطوفا على ابن زوجته وتبناه ومنحه اسمه . ومع ذلك كان وجوده كطفل غير شرعى بمثابة وصمة طارده في بقلته ومنامه ، بل إن سعيه المحموم وراء الشهرة والثروة كان بدافع تمويض هذا الإحساس بالنقص الذى استحوذ على فكره وسلوكه . أراد أن يفرض على المجتمع المحيط به الاحترام والاعتراف بوضعه الاجتماعي

بصرف النظر عن مولده وعن حياته الفقيرة البائسة التي أجبرته في مطلع حياته على الاشتغال بأقبح الأعمال : فقد اشتغل دائماً للصنف وسائقاً لمربة لنقل الثلج ، وقرصاناً ، وحارساً للشواطئ وسجاراً في أعلى سبيرييا ، كما جرب البطالة والتشرد فانضم إلى بعض الخارجين على القانون ، مما جعله يقضي شهراً في السجن .

مع كل هذا لم يفقد إرثه ورغبته العارمة في تأكيد مركزه الاجتماعي ، واستطاع أن يكمل دراسته العليا ، ثم التحق بجامعة كاليفورنيا ، لكنه لم يستمر بسبب ضيق ذات اليد . لم تقف ثقافته عند هذا الحد التعليمي ، بل استفاد من صداقة لشاعر معاصر كان يعمل أميناً لإحدى المكتبات . اكتشف هذا الأمين قدرات لندن المبكرة ، وساعده على تنميتها بإمداده بالكثير من الكتب والدراسات التي تغطي المجالات المختلفة للمعرفة . من القراءات التي صادفت هوي في نفسه كانت كتابات داروين وماركس التي جعلته يعتنق الاشتراكية عندما وجد فيها تعويضاً عن اليأس الذي طحنته في طفولته وصباه وشبابه . وعندما قرأ لندن نيتشه سحرته نظريته في السوريمان أو الإنسان الأعلى التي أكدت أن بذور السوريمان في أي إنسان بصرف النظر عن وضعه الاجتماعي . وما على الإنسان سوى أن يرمي غمائل العبقرية والتفوق داخله حتى يرتفع إلى آفاق في يبلغها أحد قبله ! وجد لندن بنية في هذه النظرية حتى إنه صرف النظر عن حاشية السابق في غمارة الرأسمالية والقضاء عليها . فقد وجد كبار الرأسماليين في أمريكا نموذجاً حياً لنظرية السوريمان ، وأن من الأفضل له أن يتشبه بهم ، وأن يحقق نجاحاً مثلهم ، ولكن في مجال بدلاً من أن يصارعهم ، فيهمهم ويهدم نفسه في الوقت ذاته .

لكن لندن لم يهضم هذه النظريات أو يستوعبها تماماً ، مما أثر على بعض أعماله القصصية التي كانت تتخطى بين داروين وماركس ونيتشه ، ولم تأخذ الصبغة المميزة لها . ومع ذلك لم يؤثر هذا على شعبيته ، فقد استطاع أن يجمع حول كتاباته جمهوراً غفيراً من القراء المتحمسين ، مما مكّنه من الحصول على ثروة لم يحلم بها طول حياته ! وهي الثروة التي حاول تحقيقها عندما سافر إلى كلوندايك عام ١٨٩٧ ضمن الباحثين عن الذهب الذين أصابهم حمى المدن الخمين ! وإذا كان لندن قد عاد بغير حنين فإنه اكتشف أن في قدرة قلمه أن يقدم له الثروة التي طالما حلم بها ، ففي العام نفسه طبع أول قصة له بعنوان «البلان من الطوب الذهبية» في إحدى مجلات سان فرانسيسكو . ثم توالى نشر قصصه في مجلات «القط الأسود» و«البايفيك» و«الأطلنطي» . ثم صدرت أول مجموعة قصص قصيرة له عام ١٩٠٠ بعنوان «أين الذهب» وتدور كلها حول مغامرات الرواد الأول في مقاطعة ألاسكا . كتبها لندن بأسلوب الشاعر والروائي الإنجليزي رديارد كبلنج الذي صور الفرد البريطاني في أعماله على أنه محور الكون ، ورسول الحضارة البشرية ، ورائد الكشف والبحث وراء الجديد الغامض !

ترايد شهرته وشعبيته :

توالى كتبه المنشورة ، فكتب نظراته في الحب والحياة في «رسائل كميون ويس» ١٩٠٣ ، ثم كتاب «الطريق» ١٩٠٧ وفيه صور التجارب والحيرت التي مر بها فعلاً في سنوات البطالة والتشرد . كانت أول رواية له عام ١٩٠٢ بعنوان «ابنة الثلوج» وفيها يؤكد تفوق الجنس الأنجلو سكسوني ، وهو الاتجاه الذي برز في معظم أعماله فيما بعد . لعل أشهر وأقوى أعماله يتمثل في «نداء البرية» ١٩٠٣ التي يعود فيها الكلب باك لكي

ينضم إلى أجداده وعشيرته من الذئب . أما رواية « الثاب الأبيض » ١٩٠٦ فصور في اتجاه عكسي ، لأنها تدور حول كلب عاد إلى الحضارة ، لكي يكسب عادات وملاح سلوكية لم يرغب في حياته البرية . أما رواية « ذئب البحر » ١٩٠٤ فتجسد فكرة السورمان التي قرأ عنها من قبل في كتابات نيتشه ، وتستمد أحداثها ومواقفها وشخصياتها من خبراته وتجارب الشخصية . في رواية « اللعبة » ١٩٠٥ يطور لندن النهايات المأسوية التي تنتج عن رياضة المصارعة التي تصل إلى حد الوحشية والبربرية من أجل الحصول على الجائزة للمالية .

يتضح تنوع مضامين لندن عندما نقرأ رواية « ما قبل آدم » ١٩٠٦ التي تدور أحداثها في عصور ما قبل التاريخ ، على حين يطور في رواية « الكعب الحديدى » ١٩٠٧ مفهومه للنزعة السياسية والاجتماعية من خلال الفترة التاريخية في حياة الشعب الأمريكي بين عامي ١٩١٢ و ١٩١٨ . فهي رواية تنبئية تحاول كشف المستقبل اعتماداً على تحليل الواقع السامى والاجتماعى الراهن . أما رواية « مارتني إيدن » ١٩٠٩ فتتخذ مضامينها من السيرة الذاتية لمؤلفها ، فقد انتحر بطلها في النهاية تماماً مثلما فعل لندن عندما تناول عن عمد جرعات مضاعفة من الأدوية بحيث قصفت عليه . أثرت الحياة المتقلبة والفتنة التي عاشها لندن على مضامين بعض رواياته إلى حد كبير : فتستمد رواية « جون بارليكرورن » مضامينها من اللأسي التي يتسبب فيها إدمان الخمر ، وهي تجربة شخصية عانى منها لندن طيلة حياته ، وأثرت على صحته تأثراً سيئاً أدى إلى تدهورها ، هذا بالإضافة إلى إسهافه الذي بدد ثروته أولاً بأول .

وأحياناً ينسئ لندن جاليات الشكل الفني التي يجب أن تتوافر في الرواية بحيث يجعلها إلى مجرد دعاية مباشرة لآرائه في السياسة والاجتماع والاقتصاد . وقع في هذا الخطأ في رواية « وادى القمر » ١٩١٣ ، وأثر هذا على شعبية رواياته التالية « ثورة على السفينة إيلينور » ١٩١٤ ، و « الكوكب السيار » ١٩١٥ . والرواية الأخيرة عبارة عن مجموعة متتابعة من الحلقات والواقف دون مبرر منطقي . وقد نلتمس العذر للندن هذا بحكم أن الأحداث تنبع من هذيان عقل رجل سجين خلف القضبان . أما روايات لندن التالية فتتخذ من جزر البحار الجنوبية خلفية ومضمونها لها ، وهي صادرة أيضاً عن خبرة شخصية للمؤلف الذي عاش في هذه الجزر وعشق الحياة فيها . وقد نشرت بعد موته روايتان « دوامة الحياة » ١٩١٧ و « على حصيرة ماكالو » ١٩١٩ .

كانت الشهرة الشعبية العريضة التي حصل عليها لندن وخاصة في آخر مراحل حياته سبباً في اهتمام الدارسين به بعد وفاته . اعتبر النقاد مجموعته القصصية « عشق الحياة » ١٩٠٦ من أحسن القصص القصيرة التي عرفها الأدب الأمريكي . وقام ليونارد د . آيوت بجمع مقالات لندن السياسية والاجتماعية في كتاب بعنوان « مقالات في الثورة » ١٩٢٦ . كما اهتم فيليب س . فوز بهذا الجانب أيضاً من كتابات لندن ، فشرها بمقدمة وتحقيق له عام ١٩٤٧ في « جاك لندن : الناثر الأمريكي » . أما زوجة لندن الثانية تشارميان فقد كتبت قصة حياته عام ١٩٢١ في جزأين بعنوان « كتاب جاك لندن » . أما ابنته جوان من زوجته الأولى فككت سيرته الذاتية بمجموعة بطروء عصره السياسية والاجتماعية في كتابها « جاك لندن وعصره : سيرة غير تقليدية » ١٩٣٩ ، كما كتب إيرفينج ستون « بحار على ظهر حصان » ١٩٣٨ .

يقسم النقاد التطور الذي مر به فن الرواية عند لندن إلى ثلاث مراحل :

الأولى عندما أحرز شعبية هائلة عندما كتب قصصه المبكرة ، لكن حياته التي سيطر عليها القلق ، والإسراف في كل للكاتب التي حصل عليها من قلمه ، وإدمانه الخمر - كل هذا أثر على تركيزه وسمحته الشخصية ، مما جعل القراء المحفظين يميلونه إلى حد كبير !

كانت هذه المرحلة الثانية والعصية بمثابة امتحان لصمود رواياته في مواجهة هذا الإهمال والتجاهل . وكان النقاد في منتهى القسوة عليه ، ويبدو أن نقاد تلك الفترة كانوا يتأثرون إلى حد كبير بالحياة الشخصية للأديب ، لذلك ربطوا بين إنتاجه الأدبي وسمته التي لم تتعب كثيرا بالتقاليد المرعية .

ثم تأق المرحلة الثالثة بعد موته عندما صمدت رواياته وقصصه لاختبار الزمن ، واستطاعت أن تدخل من أبواب التراث القصصي في الأدب الأمريكي . وإذا كان الدارسون الأكاديميون لا يلقون إلى أعماله انتباهها فاحصا ، فإن روائي «نداء البرية» و«التاب الأبيض» قد أصبحتا من الروايات الكلاسيكية الأمريكية ، وخاصة أن بطلها ليسا من البشر ، ولكن من عالم الحيوان . ومع ذلك يجب أن نحرص أن نخلينا هذين البطلين الجديدين على عالم الرواية ؛ فهذان الكلبان ليسا مجرد حيوانات بالمفهوم التقليدي ، فعل الرغم من أنها يتصرفان تصرفات العادية نفسها لصفها ، بل يفكران بالمتطق نفسه ، فإن لندن قد استطاع بلورة وتجسيد القوانين التي تحكم هذا العالم الذي لا يلتفت إليه الإنسان كثيرا بفعل غروره وعنجهيته وتضخم ذاتيته .

#### قوانين عالم الحيوان :

لعل أكبر إنجاز لجاك لندن أنه استطاع أن يجعل من رواياته نافذة تطل على عالم الحيوان بكل قوانينه وأسراره وخباياه . وجد في هذا العالم ما هو أكثر إثارة من عالم الإنسان ، بل إنه يخلو من الفروق الشاسعة التي تهدد حياة الإنسان وأمن الدول . وكان في العام ١٩٠٣ الذي كتب فيه نفسه «نداء البرية» - قد كتب أيضا «سكان الدرك الأسفل» بعد زيارة له عام ١٩٠٢ إلى حي الأيسر إند في لندن حيث يعيش الفقراء والمتشردون وأبناء السبيل ؛ بضح لنا التناقض بين دنيا الإنسان بكل قسوتها وخسرتها وظلمها وبين عالم الحيوان بكل انطلاقه وبراهمه وحيويته ، بل إن لندن تنبأ في روايته «الكلب الحديدي» بسيطرة النظم الدكتاتورية والشمولية الإرهابية على مقدرات العالم ؛ لأن في الإنسان يكن ميل خفي إلى تشجيعها وتأكيدها ؛ فالإنسان هو المصنوع الوحيد في مملكة الحيوان الذي يميل إلى عبادة الفرد كهدف في ذاته برغم الوليات التي تنتج عنها ؛ لذلك تعد رواية «الكلب الحديدي» من الروايات السياسية الهامة التي تعلق الأضواء على التيارات والتزعات الممجة التي ما زالت تتحكم في فكر الإنسان وسلوكه ، بل إن تنبؤات الرواية كانت في محلها تماما إذا ألقينا نظرة على الأحداث التاريخية التي واكبت الحرب العالمية الأولى ثم الثانية وغيرها من الصراعات الدولية الأخرى . تدور رواية «نداء البرية» حول كلب من كلاب حراسة القطيع ذات الأصل الأيسكلندي يدعى باك . وتضاء الظروف أن يحفظه بعض الأشقياء ، وينال من القسوة والضرب الوحشي ما يجعل منه وحشا مفترسا بمعنى الكلمة . فقد نجح الإنسان في أن يفقد الحيوان كل حساسية ممكنة تجاه الكائنات الأخرى ، ثم يقوم بحفظه



بشحنه على سفينة متجهة إلى ألاسكا في الفترة التي عرفت بالبحث المجنون عن الذهب في السنوات الأخيرة من القرن الماضي ، هناك عمل الكلب باك ضمن فريق كلاب يجر زحافة ، ثم سرعان ما أصبح قائدا للفريق بعد أن هزم القائد السابق في صراع لا يعرف الرحمة ! تنقل بعد ذلك من صاحب إلى آخر : من الماهر الحاذق المقدّر لظروف العمل الشاق إلى القاسي البهي الذي لا يقيم وزنا إلا لرغباته الجائعة .

لكن باك لا يحتمل الماملة القاسية طويلا ، فيثور ضد آخر أصحابه فيضرب حتى أوشك أن يموت ، ولكنه ينقذ في آخر لحظة عندما يتدخل جون ثورنتون أحد الباحثين عن الذهب ، ويتولى حمايته ويصبح أفضل سيد له منذ حياته المنعمة في بيت القاضي ميلار . يرد باك الجميل لسيدته عندما ينقله من الغرق ، ويكسب له جائزة أقوى كلب استطاع أن يجر زحافة حمولة نصف طن . ومع ذلك كان باك يشتمل حنينا للعودة إلى عالم الحيوان الذي يشعر فيه بألفة وطمأنينة أكثر ! وكثيرا ما كانت الذكريات تهب في نفسه عند سماعه لواء الكلاب والذئاب في البرية ، مما يجعله يقوم بزيارات عدة إلى الغابة التي تقطنها . وعندما يهجم الهنود على معسكر سيده . يدافع عنه ببسالة منقطعة النظير ، فينشب أنيابه في رقابهم ، ويتمكن من صدهم نهائيا ، ولكن بعد أن مات ثورنتون سيده ! كانت هذه آخر صلة بينه وبين عالم الإنسان حين يدخل قطع من الذئاب للعسكر ، فيقاومه باك قليلا ، ولكنه يجد في نداء البرية إغراء لا يقاوم ، فينضم إلى القطيع ويلهث الجميع هربا إلى البرية . أما في رواية « الثاب الأبيض » فيتصارع رجلان : بيل وهنري ضد الثلوج المتركمة في شالي كندا راكبين زحافة تجرها أربعة كلاب ، ويطاردها يوميا قطع من الذئاب الجائعة الماشية . وفي الليل تقوم ذئبة من القطيع باستدراج الكلاب مستخدمة في ذلك نداء الجنس ، وبهذه الطريقة استطاعت الذئاب القضاء على كلب وراه آخر كل ليلة ، والتهامه عن آخره . يحاول بيل الخروج لاصطياد الذئبة ، لكنه يقع فريستها ويقضى نحبه . ويعيش هنري وحيدا بلا صديق أو كلاب . وعندما تمجز الذئاب عن اصطياده تقضى عليها الجاعة بعد أن التهمت الكلاب عن آخرها . لا ينجو من الجاعة سوى ذئب صغير من أبناء الذئبة الخمسة ، لكنه يرث عن جده حب البشر والامتناس بهم ، فقد كانت الذئبة ابنة لذئب وكنب . وبالفعل يبحث عن العشرة الإنسانية ، وينضم إلى قبيلة من الهنود ، ويتخذ من رئيسها جراي يفر سيدها له يتحنن عليه طاعته . واصطلحت القبيلة على تسمية الكلب بـ « الثاب الأبيض » الذي يتعلم الوحشية بالتدريب من خلال تعلمه ممارسة الدفاع عن نفسه ضد الكلاب المهاجمة .

لكن تشاء الظروف أن يقوم جراي يفر ببيعه إلى مساعد طباح فيبيع الخلقعة يدعى « يوتو سميث » على سبيل السخرية مقابل زجاجة من الويسكي . لكن الثاب الأبيض لا يحب سيده الجديد ، ويظهر له من حين لآخر كل مظاهر المقت والكراهية والرفض . أما سيده فيضربه محاولا ترويضه بحبسه في قفص ، لكي يتدرب على القتال الذي يعده له ، والذي سيخوضه مع الكلاب الأخرى في مسابقات لمصارعة الكلاب . وينجح الثاب الأبيض فعلا في التغلب عليهم جميعا حتى يواجه ذات يوم كلبا من نوع البولدوج ، ينشب أنيابه في عنقه بحيث لا يستطيع فككا طوال المباراة . ينتهي العرض بتدخل رجلين من هواة تربية الكلاب أحدهما يدعى مات ، وهو من قادة الزحافات ، والآخر اسمه ويدون سكوت من نخيرة المناجم . فقد هجم سكوت على البولدوج

وضع فكاهة بالقوة بحيث يخلص «التاب الأبيض» منها . كان «التاب الأبيض» على شفا الموت عندما أنقذه سكوت ، واشتراه من صاحبه سميت ، وقام على تمريره ورعايته حتى استرد صحته . لكن هذه المعاملة الإنسانية الرقيقة لم تقلل من أساليبه الوحشية التي سيطرت على تصرفاته بحكم العادة .

بالتدريج استطاع سكوت بمطقة عليه أن يكسب حبه وإخلاصه . في منزل سيده الجديد بكاليفورنيا تعلم كيف يتسامح مع المخلوقات الأخرى التي تحاول الاحكامك به ؟ وأخيرا يكسب حب أفراد العائلة كلها عندما ينقذ والد سكوت من سجين هارب اقتحم المنزل بهدف قتله . تنتهى الرواية وقد تم ترويض «التاب الأبيض» الذى استمتع بمعاشرته الإنسان ؛ لذلك يقرر الاستقرار نهائيا في دنياه على عكس باك بطل «نداء البرية» الذى لا يجد رضا كافيا لنفسه في عالم البشر ، فيجبره هربا إلى البرية .

في مثل هذه الروايات تكن الإضافة الحقيقية لجاك لندن إلى تراث الرواية الأمريكية ، فقد فتح للقراء نافذة جديدة يطلون منها على هذا العالم الساذج البريء البرى الوحشى الذى الواضح المحدد . وهى كلها صفات تميز بها طبيعة هذا الكون الذى يعيش الإنسان تحت رحمته ، من هنا كانت الشغافية والصفاء والنقاء والانطلاق والحياة التى تتمتع بها هذه الروايات ؛ فهى تبعد عن الروايات المظلمة ، والأركان المتعنتة ، والطرق المسدودة ، والمناهات الجانبية التى تشكل عالم الإنسان ؛ بل إن لندن رفض أن يعقد لواء البطولة للإنسان عندما وجد فى الحيوان خصائص تؤهله بصورة أفضل ؛ لكى تتجسد فيه معانى هذه البطولة . ومع ذلك نجد الالتحام واضحاً بين الإنسان والحيوان بحيث تجسد الرواية فى النهاية مملكة الحيوان التى تنتمى إليها كل المخلوقات ؛ لذلك استطاع هذا النوع من الروايات اختراق حدود الزمان والمكان بارتباطه بالحياة فى كل صراعاتها وتناقضاتها الأولية .

(١٨٠٧ - ١٨٨٢)

هنرى وادزورث لونجفيلو من الشعراء الأمريكيين الذين لم يتركوا تراثا على مستوى الرواد الأوائل من أمثال وولت ويتان وإدجار آلان بو وإميل ديكنسون ، لكن إنجازاته الشعرية تتمثل فى كتابة القصائد السلسة والسهلة التى لاقت رواجاً سريعاً بين عامة الناس ، فحفظها بعض منهم عن ظهر قلب . ومن هنا كانت شعبيته الجارفة التى حصل عليها فى حياته على الرغم من تجاهل بعض المثقفين له . لم يقتصر إيجازه الشعرى على التأليف ، بل تعداه إلى الترجمة أيضاً ، وبذلك استطاع أن يفتح بالشعر الأمريكى على الأدب الأوروبى . كانت ترجمته لدناتى فى «الكوميديا الإلياذية» من أهم إنجازاته التى اشتهر بها فى هذا المجال . وبالطبع تأثر شعره بترجمته ، فلم يعد شعراً أمريكياً بحتاً ، بل مزج فى طياته المضامين الأوربية بالأفكار الأمريكية ؛ لذلك لاقى رواجاً كبيراً فى أوروبا عندما ترجمت أشعاره إلى لغاتها المختلفة ، فقد وجد فيه القراء الأوربيون صدى لأفكارهم للميزة وانجماهم الأثرية ، وأدت هذه الترجمات الأوربية لأشعاره إلى ترجمتها مرة أخرى إلى لغات العالم المتعددة ، لكن هذا الرواج الواسع أصيب بابتكاسة كبيرة بعد وفاته ، لأنه ارتبط بأفكار العصر المئزقة أكثر من اللازم على حين لم يهتم بالنظرة الإنسانية الشاملة إلى الحياة ، وهى النظرة التى لا تتأثر باختلاف الزمان أو المكان .

ولد هنرى وادزورث لونجفيلو فى بورتلاند بولاية مين ، تلقى تعليمه فى كلية يارودين حيث أبدى استعداداً كبيراً لتعلم اللغات الأجنبية بحيث قضى ثلاث سنوات فى أوروبا تعلم فيها الفرنسية والإيطالية والإسبانية والألمانية . ثم عاد إلى بلده لكي يدرس اللغات الحديثة فى الكلية نفسها ثم فى جامعة هارفارد فى الفترة ١٨٣٦ - ١٨٥٤ . بعد ذلك استقال من التدريس ؛ لكي يضغ لكتابة الشعر وترجمته ، وخاصة بعد أن أدرك أن ريادته فى تدريس اللغات الأجنبية فى الجامعات الأمريكية قد أتت ثمارها بإقبال الطلاب على تعلمها لفتح التوافد للتدعية

على الثغافات والحضارات الأخرى . وإذا كان قد توقف عن تدريس اللغات فإنه لم يهجر الترجمة على الإطلاق ، بل كان شغلة من النشاط في هذا المجال ، واستطاع تقديم الآداب الأوربية والأجنبية إلى الأمريكيين الذين لا يجيدون سوى الإنجليزية ، بل نجح في جعلها محبة إلى نفوسهم . وقد جمع كل ترجماته في مجلد ضخيم للغاية بعنوان «شعر وشعراء أوروبا» صدر عام ١٨٤٥ . أما عن ترجمته الدقيقة «للكوميديا الإلهية» التي استغرقت أربع سنوات من ١٨٦٧ إلى ١٨٧٠ فقد منحت دراسة دانتى وتلوفه على نطاق واسع في أمريكا دفعة قوية ، كان من الطبيعي أن يتسلل تأثير دانتى إلى أشعار لوتجيفيلو نفسه بعد معايشته له هذه الفترة ، فأثرت بطريقة فنية وفكرية إيجابية في بعض قصائده الغنائية لدرجة أنها تعد من أفضل إنتاجه الشعرى .

على الرغم من الرواج الواسع الذى لاقته قصائد لوتجيفيلو في النصف الأخير من القرن الماضى - فإن النقاد الآن ينظرون إليه باستملاء نظرا للمواظف البسيطة والساذجة والبداية التي تحتويها القصائد الحالية من فلسفة إنسانية شاملة ، فهي تقرب كثيرا من الأناشيد التي يحفظها تلاميذ المدارس لإنشادها في المناسبات المختلفة . ومع هذا فإن قصائده من أمثال «حداد القرية» و«حطام سفينة نجمة المساء» و«وساعة الأطفال» ما زالت تلقى شعبية بين عامة القراء في الولايات المتحدة . هذا يدل على أن لغافته الأكاديمية الرفيعة لم تنعكس على أشعاره التي وجهها أساسا إلى البسطاء من الناس سواء عن وعى بهذا الاتجاه أو بطريقة تلقائية بحتة . ويبدو أن النقاد لا يعمرون البساطة كثيرا في الأدب ، حتى لو منحت هذه البساطة عامة الناس الفرصة ، لكي يتلوهوا الشعر وغيره من الأشكال الأدبية .

لكن نتج عن ثقافة لوتجيفيلو وإلمامه باللغات الأوربية أن طم الأدب الأمريكى المثل بأشكال واتجاهات أوربية ، وبذلك وضع الأساطير والمواويل (والحواديت) التي تناقلها رجل الشارع الأمريكى في قوالب شعرية مستوحاة من أشكال الأدب الأوربي : فنجد قصيدته «إيفانجيلين» ١٨٤٧ وقد تأثرت إلى حد كبير بقصيدة جيته «هيرمان ودوروثيا» ، كما صمم قصيدته «أغنية هايواوا» ١٨٥٥ على نمط الشعر الشعبي الملحمى المعروف في فنلندا باسم «الكاليفالا» ، لكي تكون القصيدة بمثابة ملحمة للهنود الأمريكيين . والكاليفالا من أكثر الملاحم الشعبية الأوربية بدائية ، وتعنى الكلمة «أرض الأبطال» ، لكنها لم تأخذ صورتها الراهنة إلا في القرن التاسع عشر عندما قام طيبيان بجمع كل الأغاني (والمواويل) القديمة التي لا يزال الفلاحون والمغنون الجوالون يحفظونها ويغنونها في فنلندا ، وذلك حتى لا تصبح معرضة للتدنار ، هذه الملاحم تدور حول خمسة أبطال شعبين : الشاشر الجوال ، والحداد ، والشاطر ، والصياد ، ووقيق الأرض ، ويسمى الخمسة إلى فئة المخابرين الذين يداخون عن أرضهم بما يملكونه من قوى سحرية خارقة للمادة . تتضمن مغامراتهم عددا من القصص (والحواديت) للفنلندية التي ربما اعتمد بعضها على أحداث تاريخية حقيقية . وقد درس لوتجيفيلو هذا النوع من الشعر الشعبي الملحمى واستعار شكله الفني في «أغنية هايواوا» التي تتج نط القصيدة الفنلندية ، ولكنه طبقه على أساطير الهنود الأمريكيين . لم يقتصر على تجميع هذه الأساطير كما فعل شعراء فنلندا الشبيون في ملاحمهم ، بل حاول إعادة صياغتها من جديد ، لكي يخلصها لهذا الشكل الملحمى بمفهومه الحديث .

كان نجاح هذه المحاولات من جانب لوتجيفيلو مدويا ويكفي التدليل على رواجهها الشعبي أن قصائده مثل

«سيرة بول المقنسة» ١٨٦١ وهزل مايلز ستاندش ١٨٥٨ بيعت منها عشرات الآلاف من النسخ في اليوم الواحد، وهذا شيء لم يحدث في تاريخ الشعر في ذلك الوقت حين كانت نسبة المتعلمين والمتقنين والقراء محدودة. لكن يجب ألا يعني هذا النجاح البراق عنا عيوب لونغفيلو الفنية والفكرية: فقد وقع مرارا في خطأ التقليد المباشر الذي أبعدته عن الأصالة الفنية التابعة من رؤيا الشاعر الخاصة؛ كما لجأ في أحيان كثيرة إلى الوعظ والإرشاد والحطابة مؤكداً بذلك الجانب الأخلاقي التقليدي لشعره. وغالبا ما كانت المشاعر الساذجة للسرقة تستغرقه؛ مما يدفع بالقارئ الناضج فكريا إلى رفض شعره، ولكن كانت إيقاعاته وتفعيلاته تتميز بالسلاسة والنموعة والتدفق لدرجة البساطة البدائية التي لا تحمل في طياتها نظرة فنية عنكدة، لذلك كانت أفكاره تنفجر على سطح الأوزان والإيقاعات دون أن تندمج فيها، وتتحول إلى جزء عضوي لا يتجزأ منها.

لعل أصالة لونغفيلو تكن في أنه لم يدع الأرسطراطية الفكرية، والتحقلق الأكاديمي! كان يكتب بمنتهى التواضع، ولم يحاول أن يتعالى على القارئ، كما يفعل كثير من الشعراء. لم يعتبر نفسه رسول العناية الإلهية الذي جاء ليعلم الناس الحكمة، بل اعتبر نفسه صليقا للقراء وواحدا منهم: وإن كان يلجأ في كثير من الأحيان إلى حث القراء على فعل الخير والالتزام بفضائل الحب والشجاعة والأمل والإرادة القوية - فهذا بدافع من حبه لهم؛ لذلك تقبل القراء هذا الجانب الأخلاقي بسمة صدر، وخاصة إذا كان مندمجا في (حواديته) وأساطيره الشعرية، ومعبرا عن الأحزان والأفراح التي تتاب الإنسان في حياته اليومية، لكنه كان يقع في خطأ الزخرفة الشعرية: بمعنى أنه استخدم الأدوات الشعرية من وزن وإيقاع وصور ومحسنات على سبيل الزخرفة الخارجية لأفكاره، ولم يحاول أن يوجد الالتحام العضوي بين الفكرة والشكل. وإذا كان شعر لونغفيلو لا يعد من أفضل ما أنتجه الشعر الأمريكي فإنه يعد من أرقى ما كتب في هذا النوع السهل السلس المباشر الذي لا يحتمل الثقل الفلسفي.

أما الآن بعد مضي ما يقرب من القرن على وفاته - فما زالت له مكانة عند قراء الشعر المعاصر؛ فهم يقولون عليه في قصائده التي يبدو فيها وعيه الحاد بالصناعة الشعرية والتي يرصعها بالتفاصيل الدقيقة التي تمنح القصيدة علما خاصا بها، وغالبا ما كان يتبعد عن العنصر التعليمي في مثل هذه القصائد أو على الأقل يخفف من حدته. وعلى سبيل المثال مدح الناقد A. R. ريتشاردز قصيدة لونغفيلو «في فناء كنيسة بضاحية كمبريدج» بسبب أسلوبها الرشيق للتدفق وصورها البراقة الأخاذة. وكان ريتشاردز قد كتب هذا النقد عام ١٩٢٩ في وقت اشتهر فيه بموضوعيته القاسية التي لا تقيم وزنا للتأطبات أو الحواطر الشخصية. في هذه القصيدة يقول الراوي في وصف السيدة التي نراها في الفقرة الأولى:

وفي فناء كنيسة القرية ترقد هناك

وقد غطى الزراب عينيها الجميلتين

لم تعد تتنفس، أو تشر، أو تحرك ساكنا

وعند أقدامها، وأمام رأسها

رقدت خادماتها وكأنها تشرف على شئونها

لكن التراب الأبيض كان من نصيب الجسدين » .

هذه الصور الواضحة المحددة تعد السمة المميزة لأشعاره الأخرى مثل «مزمور الحياة» و«شباب الضائع» و«ميترو كامين» و«صليب الجليد». هذا الإنجاز يجده أيضا في كتاباته النثرية التي صور فيها خبراته وتجاربه للتعلمة عندما كان في أوروبا ؛ كما في كتابه «الحج إلى ما وراء البحر» ١٨٣٤ . اتضح في هذا الكتاب الانبهار الأمريكي التقليدي بالحضارة الأوروبية العريقة ، وكانت مدينة هابيليرج بالنسبة له للمثل الأعلى لهذه الحضارة . لم ينظر إليها نظرة السائح الذي جاء للمتعة وقضاء وقت الفراغ ثم العودة مرة أخرى إلى بلده ، لكنه ذهب إلى هناك بنظرة الشاعر الذي يريد أن يستوعب الحضارة على أمل أن يفيد أبناء بلده بعد ذلك . وحاول قدر إمكانه أن يقدم الكثير من الصور والجوانب التي تبلور هذه الحضارة التي تمنى أن تلحق بها الأمة الأمريكية الناشئة . كانت كتاباته سواء الشعرية أو النثرية صدى مباشرا لخبراته وجولاته وتجاربه الشخصية ؛ لذلك كان العنصر الدلالي الغنائي متغلبا على الجانب الموضوعي الدرامي . في حكاياته النثرية «هايبيرن» ١٨٣٩ صور الأنثى أبلتون التي وقع في غرامها ، لكنها لم تستجب لمشاعره ! كان يظن أنها ستجيب عندما تجد نفسها بطله لقصته ، لكن النتيجة كانت عكسية تماما بحيث شعرت بحرج عميق وإن كان قد تزوجها فيما بعد . في العام نفسه نشر أول ديوان له بعنوان «أصوات الليل» ثم ديوان «مواديل وقصائد أخرى» عام ١٨٤٢ . كان الجانب الغنائي هو السمة العامة للديوانين ، لكنه اهتم بالجانب الاجتماعي والإنساني عندما أصدر ديوانه «قصائد عن العبودية» ١٨٤٢ كرد على النقاد الذين اتهموه بأنه لم يؤيد حركة إلغاء الرق ، وحاول تجاهلها ! هذا الديوان زانخر بالترغبات الإنسانية والدفاع للتمتيع من أجل كرامة الإنسان في كل مكان وزمان .

وكما حاول لونغفيلو كتابة القصة والقصيدة وأدب الرحلات - خاض غمار التأليف المسرحي بمسرحية «الطالب الإسباني» ، لكنه عاد إلى معالجة قضايا المجتمع بدافع من زوجته فكتب قصيدة «ترسانة سبرينجفيلد» التي كانت صيحة احتجاج عالية ومريرة ضد أهوال الحرب الأهلية ، كانت هذه بداية هجرته للشعر الغنائي إلى القصائد المردية الطويلة التي اشتهر بها مثل «إيفانجيلين» ١٨٤٧ ، و«الأسطورة الذهبية» ١٨٥١ ، و«حواديت في حانة على جانب الطريق» ١٨٥٨ ، ثم أضاف إلى هذه الأعمال قصة نثرية بعنوان «كافاناج» ١٨٤٩ التي ابتعد فيها عن تقليد النماذج الأوروبية باحثا عن الأصالة في الأدب الأمريكي القومي . بعد ذلك اتجه إلى الجانب الديني المرفق في الصوفية في قصيدتي «كريستاس» ١٨٧٢ و«صليب الجليد» كمهرب من الصدمة التي أصيب بها عندما ماتت زوجته في حادث شجرة .

وإذا كان النقاد قد هاجموا لونغفيلو على أساس فشله في تجسيد الروح الأمريكية بسبب تأثره بالغ بالحضارة الأوروبية فإنهم لا ينكرون إجادته لصناعة الشعر وتمكنه من أوزانه وإيقاعاته ؛ إذ من التاد أن نسمع أي نشاز بين أبياته . حتى افتتاحه على أوروبا لم يكن بدون نتيجة إيجابية ؛ فقد أوجد كثيرا من الروافد الجديدة للشعر الأمريكي ؛ مما أخصبه وأثراه دون شك . وعلى كل حال فقد نجح لونغفيلو في الاحتفاظ لشعره بمكانة مرموقة في التراث القومي الأمريكي بفضل مواويله وأشعاره الشعبية التي جسدت نبض الأمة الأمريكية في إحدى مراحلها المبكرة .

(١٨٨٥ - ١٩٥١)

سنكلير لويس من الروائيين الأمريكيين الذين شكلوا ضمير الجيل الذي عاشوا فيه ، كما يمكن أن يشكلوا الملامح البارزة في الشخصية الأمريكية بصفة عامة ، فطالما حذر الأمريكيين من أنهم نجحوا في خلق حضارة مادية رفيعة المستوى دون أن يواكبها الإحساس الإنساني المرفه بالجمال والفن والأدب ، وبقيمة الكيان الفردي في مواجهة الآلة الرهيبة التي تسيطر على كل شيء ! كانت المرارة التي تطفح أحيانا على أسلوبه الروائي سببا في الهجوم الكاسح الذي شنه عليه النقاد باختلاف اتجاهاتهم لدرجة أنهم اتهموه بمادة النظام الأمريكي كله ، لكن بعد انتهاء هذه المواقف النقدية أصبح للمتقنون الأمريكيون الآن يدركون أن الهجوم الذي شنه لويس على المجتمع الأمريكي كان صادرا عن حبه لبلاده ، وليس عن كراهيته لها ، وأن هدفه لم يكن تمقيرا لشأنها ، بل حثا للأمريكيين حتى يصحوا من سباتهم العميق الذي نتج عن الزهو والمقيلاء والرضا المطلق عن النفس ! ولد سنكلير لويس بمدينة سوك ستر بولاية مينيسوتا . وفي أثناء دراسته هرب من أبيه عام ١٨٩٨ ليلتحق في صفوف الجيش قارعا للطبول في الحرب الإسبانية الأمريكية ، لكن أباه أعاده قسرا ليكمل دراسته حتى التحق عام ١٩٠٣ بجامعة ييل التي اشترك في تحرير مجلتها الأدبية . رحل إلى إنجلترا في سفن شحن الموائى في صيف أعوام ١٩٠٤ و ١٩٠٦ ، ثم استقر بعد ذلك في نيويورك ومارس الكثير من المهن على فترات متقطعة مثل التحرير وبيع أنشيد الأطفال للمجلات ، لكنه عاد عام ١٩٠٧ إلى ييل وحصل على درجته العلمية عام ١٩٠٨ الذي يشكل بداية سياحته في جميع أرجاء الولايات المتحدة ، وهى السياحة التي استمد منها بعد ذلك مضمون معظم رواياته .

بدأ إنتاجه الروائي عام ١٩١٤ بنشر رواية « صديقنا المستر زين » ، ثم رواية « طريق الصقر » ١٩١٥ ، وفي عام ١٩١٧ كتب روايات « المهنة » ، و « الأبرياء » ، و « الهواة الخرب » ١٩١٩ ، ثم أشهر رواياته على الإطلاق

والشارع الرئيسى ١٩٢٠ ، وبابيت ١٩٢٢ ، وآروسميث ١٩٢٥ ، ومصيلة الإنسان ١٩٢٦ ،  
وويلبرجاترى ١٩٢٧ وهودوديرث ١٩٢٩ . وهو العالم الذى حصل فيه نفسه سنكلير لويس على جائزة  
نوبل للأدب ، وكان بذلك أول الأديباء الأمريكيين الذين حازوها .

فى الفترة بين عامى ١٩٣٣ و١٩٥١ أى حتى وفاته كتب روايات «آن فيكرز» ، «ولا يمكن أن يحدث  
هنا» ، «والوالدان الضالان» ، «ويثيل ميريداي» و«الباحث عن الله» و«عالم رجب بهذه الدرجة» التى نشرت  
فى عام وفاته ١٩٥١ . لكن لا ترقى هذه الروايات إلى مستوى رواياته الثلاث الشهيرة «صديقنا المستررين» ،  
و«الشارع الرئيسى» ، و«بابيت» . وهى الروايات التى فرضت اسمه على الرواية العالمية منذ العشرينيات للمبكرة  
من هذا القرن ، والتى تملك من الأسلوب والطابع للميز ما يمنحها الشخصية والنكهة التى تسهل للقارئ مهمة  
التعرف عليها والتجاوب معها بسهولة .

ظل لويس يحلم بأمريكا أفضل بكثير من تلك التى كان يعيش فيها ، وطالما ألقفه هذا الحلم ودفعه إلى الخروج  
عن حدود الاعتدال والحلول الوسطى ، كان هجومه على المجتمع الأمريكى المعاصر هجوما قاسيا ومريرا  
ولا يعرف الرحمة فى أحيان كثيرة : هاجم رجال الأعمال والأطباء والعلماء ورجال الدين ، كذلك ألقى أضواءه  
كاشفة على الحياة فى السجون والإصلاحات ، والاضطهاد العنصرى ، والتسلق بالمظاهر والشكليات الكاذبة ،  
والتعصب ، والمثاق ، والاندفاع وغيره من الملامح التى ميزت عدئى النعمة الذين يزعم بهم المجتمع الأمريكى  
والظاهرة الغريبة فى أدب لويس أنه على الرغم من كل المرارة التى نضجت على رواياته فإنه لم يفقد روحه المرحة  
والساخرة ، بل الرومانسية التى تخلق بالقارئ فى بعض الأحيان إلى آفاق بعيدة من الخيال الرجب والأحلام  
الوردية .

حاول بعض النقاد للماركسيين إدخال سنكلير لويس فى زمرة أدباء الواقعية الاشتراكية ، لكنهم نسوا أن  
النتيجة النهائية لثورة لويس على المجتمع كانت بهدف تثبيت القيم العليا للبيت والأسرة والعادات الشائعة بين  
أفراد الطبقة الوسطى ، مع احترام قيمة العمل الفردى الذى يعود على صاحبه بثأره المرجوة . وربما كان  
إحساس لويس بالمرارة نابعا من إدراكه لقصور الطبقات الدنيا والمتوسطة فى بلاده عن فهم دور الفنان  
وتقديره : أى عن فهم كل ما يتصل بالحياة غير المادية بصفة . ترجع الصعاب التى قابلها لويس فى حياته إلى  
الدور الريادى الذى قام به فى مطالع القرن العشرين بالنسبة للرواية الأمريكية التى لم تتأصل تقاليدها كثر :  
تقول الناقدة كونستانس رورك فى دراستها عن لويس : «إنه استطاع فى روايته «الشارع الرئيسى» و«بابيت» أن  
يبتكر نماذج قومية أصيلة زاخرة بالسخرية من خلال استخدامه للاستعارة والمجاز ، والجمع بين التهويل والمبالغة  
وبين التقليل من قيمة الأشياء بطريقة لاذعة . استطاع بموهبته فى الحكاكة التهكية الكوميديية أن يبتكر فكاهة  
قومية أصيلة ، فكان أمريكا مثاليا فى أسلوب عمله وشخصية إنتاجه . تستنتج كونستانس رورك من هذا كله أن  
لويس يستحق أن يكون له الأثر والاعتبار والمكانة نفسها فى ريادة الرواية الأمريكية وتطويرها مثلا فعل دانيال  
ديفو فى الرواية الإنجليزية . هذا يرجع إلى تصويره الحياة الأمريكية بكل سلبياتها وإيجابياتها ، وهو تصوير يمتاز



بالصدق الفني أكثر من كونه مجرد تسجيل فوتوغرافي أو مسح اجتماعي . تؤكد رورك في نهاية بحثها أن الأمريكيين تفهروا كثيرا بعد أن شاهدوا أنفسهم في مرآة لويس الفنية !

#### الفن تغيير حياة الناس :

كان لويس يؤمن بأن المهمة الأساس للفن هي تغيير حياة الناس إلى الأفضل ، وكان يعارض بشدة أن يتحول الفن إلى مجرد وسيلة للهروب من الواقع وتجنبه ، فالفن في نظره مواجهة للواقع وتعد له . وقد طبق لويس هذا المفهوم عمليا في رواياته . نجد مثلا في رواية « صديقتنا المسترلين » ولم رين ممثلا للإنسان العادي الذي يثور ضد جمود البيئة التي يعيش فيها ، والتي تكاد تحمد أنفاسه . ويثور من ثم ضد طغيان وظفيفة وكل الارتباطات المتصلقة بها . يزداد وعيه عمقا بالسفر والرحيل ، ويشهد ساعده بالهن التي يمر بها ، ويكتشف في النهاية أن حياة الإنسان تتغير وتتطور من خلال الجري وراء المعرفة الذاتية ، والبحث عن الحقيقة الإنسانية الكامنة وراء المظاهر الزخرفية . ومن خلال الرواية يمكننا أن نلمس تقاؤل لويس وإيمانه بالمثل العليا الديمقراطية ، وهو التقاؤل الذي يكشف عن نفسه حين ينتج أبطاله في تطوير أنفسهم ، وحين تتجسج جهودهم وثوراتهم في تحقيق آمالهم .

يفضل لويس اختيار أبطال رواياته من عامة الشعب المجهولين للجمهورين أو من بين أفراد الطبقة المتوسطة الدنيا ، فكلهم يبدونهم ثم ينهون أفرادا عاديين بسطاء من أفراد الشعب وجمهرته . أما إذا ارتفعوا وعلا مقامهم - وهذا ما يحدث لهم جميعا - فإن أقصى درجات الارتفاع التي يمكنهم الوصول إليها هي الارتفاع من مستوى عامة الشعب إلى البورجوازية الدنيا ، أو من البورجوازية الدنيا إلى البورجوازية . لذلك يترقى رين من وظيفة كاتب متواضع إلى وظيفة كاتب ! وفي رواية « الأبرياء » يبدأ ست إيلبي حياته كاتبا في محل أحذية ، ثم ينتهي به المطاف في آخر الرواية ، فيصبح صاحب محل للأحذية في القرية ! وفي رواية « المهنة » ترتفع أونا جولدن من فتاة عاملة في أحد الفنادق إلى مديرة مساعدة في سلسلة من الفنادق الصغرى على حين يدرس ميلت داجيت الهندسة في رواية « الهواء الحار » بعد أن تخلص من الجراح الذي يملكه !

ولكي نضع أيدنا على أهم للملامح الأساس لفن لويس الروائي متناوّل تحليل أهم ثلاث روايات اشتهر بها ، وأثارت جدلا كبيرا في الدوائر الأدبية سواء الأمريكية أو العالمية وهي : « صديقتنا المسترلين » ، « والشارع الرئيسي » ، « وبابيت » . وهي تطبيق عملي وفني لإيمان لويس بدور الفن في تغيير حياة الناس وتطويعها إلى الأفضل .

في رواية « صديقتنا المسترلين » يبدو أثر المال كقوة ضالة في تشكيل حياة الإنسان ومساعدته على الانطلاق بعيدا عن جمود بيئته : فللال يعطي رين الشجاعة الكافية في دعوة الناس والأصدقاء لتناول الشراب ، وفي تحديّد مواعيده الغرامية مع النساء ، وفي رده على رؤسائه ومناقشته لأرائهم ؛ لذلك لا يبدأ تعليم رين واختباره الحقيقي للحياة إلا بعد حصوله على المال اللازم لذلك ، فيتحرر تحررا مؤقتا من مهته التي كان يمارسها ، ويقوم برحلة إلى أوروبا .

يكمل نضج رين بدخول إسرا ناش في حياته ، وهذه المرأة لا تمثل كراهية لويس للإنسان البوهيمي فحسب ، بل إنها تمثل الشغزازه من شخصية المرأة الجميلة الماهرة للمفردة الفاتنة للتعلمة الذكية . ومع ذلك فهي ضحلة من الناحية العاطفية ، وتميل إلى هدم الآخرين وتدميرهم ! كان رين عديم الخبرة تماما بالنساء ، ولذلك كانت إسرا بالنسبة له آلهة الخيال والمغامرة والعلم والمعرفة والعاطفة والإحساس ، وكانت عبادة رين لها سببا في إظهار تمسقا وأنانيتها وتفاهتها ، لكنها أفادته عندما قدمته إلى الصالونات والمجتمعات التي يؤمها الساخون الناقون المفرون بالتشدد بأحداث من يعرف الكثير عن الأمور الجنسية والفن والثورة ، ففتحت عينا رين على مجتمع لم يسمع حتى عه .

جاء التعلم الحقيقي الذي ناله رين على يدي إسرا من خلال الآلام التي سببتها له ، وهي آلام يمكن الإنسان أن يمتثلها عندما يتعلم تطلبا حقيقيا ؛ ذلك لأن العلم من خصائصه أن يؤلم دون أن يعوق صاحبه عن الاستمرار في حياته على الوجه الذي يريده فهو يخرج من التجربة وقد صهرت الآلام معدته وجعلته أكثر نضجا وجراة ومرحا وإقبالا على الحياة . وبذلك ينجح في صداقاته ومشروعاته . وربما كان أهم تطور درامي طرا على حياة رين في هذه التجربة أنه تعلم الشيء الكثير عن الحياة وعن نفسه بحيث أصبح قادرا على التغلب على مشاعره المدمرة نحو إسرا نفسها . استطاع أن يبتار نيلى كرويل تلك المرأة الجميلة الطيبة السليبة التي تصلح له ، صحيح أن نيلى تبدو باهتة وخاملة بجانب إسرا لكنها مع ذلك تظل الزوجة المثالية للرجل العادي . وتنتهي الرواية حين ينجح رين في كل تجربة يمر بها . لقد سافر وتعلم ، ثم عاد ليعيش أفضل نوع من الحياة يمكن أن يعده لها تعليمه ؛ وهي النجاح في العمل ، وفي كسب الأصدقاء والاهتمام بالشئون المالية ؛ فهذه هي الجمهورية الفاضلة للطبقة المتوسطة الدنيا التي أغرم لويس بتجسيد حياتها دراميا في رواياته .

#### الأسلوب الروائي :

يرجع النجاح العالمي الذي أحرزته روايات « صديقنا المسترين » و « الشارع الرئيسي » و « بايت » إلى التناقص الدرامي الذي تمتاز به . هذا يؤكد لنا أن المضمون الفكري الذي تحتوى عليه الرواية ليس كافيا لكي يجعل منها عملا فنيا متكاملًا بل دليل أن روايات لويس الأخرى والكثيرة تكاد تعالج المضمون الفكري المفضل نفسه عنده ، لكنها لم تصل إلى الدرجة نفسها من النضج والتجاذب والذوبان ، لأن اهتمامه كان منصبا على أفكاره الأثيرية أكثر من وعيه بضرورات الشكل الفني الذي يقوم بالتوصيل الدرامي لهذه الأفكار إلى القراء ! أما بالنسبة لروايات لويس التناضجة فيقول الناقد شيلدون نورمان جريستن في كتابه « سكيلر لويس » الذي نشر عام ١٩٦٢ إن التناقص هو مفتاح أسلوب لويس قديما وحديثا . ويقصد جريستن بالتناقص صياغة العبارات والتراكيب ، ويخص منها بالذكر اختياره للصفة والظرف كمحور للمبارة . على ذلك في الأهمية اختياره للأفعال . وهناك نقطة فنية أخرى تتمثل في استخدام لويس للمجاز في أسلوبه الروائي الذي يتضمن متنوعات لا حصر لها من الأنماط المختلفة مثل الاستعارة والتشبيه والكتابة والمجاز الضمني والمرسل وتشخيص المبادئ والمعانيات . . . إلخ .

يضيف جربستين قوله : إن أسلوب لويس يخلق فينا انطبعا وشعورا بالسرعة واللون أكثر من شعورنا بالعمق والتركيز ؛ لأنه نادرا ما يتوغل في شخصياته من الداخل ؛ فقد اعتاد دائما أن يصف التجارب من الخارج ، وبذلك لا نعلم الشيء الكثير عن الشخصية كفرد يفكر ويشعر في ظروف معينة . بدلا من هذا يقوم لويس بتحليل كل ما نقوله وما تفعله هذه الشخصية ، ولا نجد في الرواية إلا فرصا ضئيلة جدا تمكننا من تفسير هذه الشخصية من خلال تتبعنا لما وهي تتطور وتتقدم ، لكننا ندرك هذا التطور ، لأن لويس يحققه عن طريق عباراته المتدفقة وجواره الحى النابض بحيث تتيح كلمات تلك الشخصية وأفعالها للقارئ فرصة يؤكد فيها حكمه على تلك الشخصية .

وإذا كان البناء الدرامى في معظم روايات لويس يفتقر إلى العمق والتكثيف ، فإن اهتمامه بالتناسق جنبه الدخول في متاهات فرعية وطرق مسدودة من شأنها إصابة عمله بزوائد ونقوءات بل ثغرات وفجوات . كان ارتباطه بالتجربة التي يفرضها يطل روايته بمثابة العمود الفقري الذي يربط جسم الرواية من أطرافها إلى آخرها . هذا نلاحظه بوضوح في التجربة التي تمر بها بطلة رواية «الشارع الرئيسى» التي تمثل بصفة عامة موقف الإنسان الأمريكى من مجتمعه للعاصر ؛ فهي تحاول العثور على مجموعة متكاملة من اللئل العليا ؛ لكي تعمل على تحويلها إلى حقائق واقعة ، لذلك تُعفى بطلة الرواية باللئل العليا التي يمكن أن تحققها من خلال إيمانها بنفسها وقدرتها على تحسين أحوال العالم وجعله مكانا أفضل ؛ لكي يعيش فيه الإنسان حياة حقيقية . هذا هو السبب الذى يدفعها إلى إبداء ملاحظات إيجابية عن الناس ، والأخلاق ، وللئل العليا ، لكنها ترى أفكارها الأثيرة وقد تحولت إلى أوهام تلاشى واحدا بعد الآخر ! ويتضح لها في النهاية النتيجة المرة القاسية التي تؤكد لها أن مثلها العليا تتعارض هي والحقيقة التي يتحتم عليها أن تتحملها وحدها .

أوضح لويس مضمون روايته بصراحة في المقدمة عندما قال : « هذه هي أمريكا ، بلد يسكنها بضعة آلاف في منطقة تزرع القمح والذرة ، وتشتهر بمعامل الألبان والغابات الصغيرة والأدغال ، هذا البلد يسمى في قصتنا هذه «جوفر بريرى» بولاية «مينيسوتا» . لكن «الشارع الرئيسى» استمرار للشارع الرئيسى في كل مكان ، والقصة كان يمكن أن تكون هي القصة نفسها في أوهايو أو مونتانا ، في كانساس أو كانساسى أو إيلينوى ، وما كان لها أن تختلف اختلافا كبيرا لو أن قصتها كانت تدور في ولاية نيويورك أو فوق مرتفعات ولاية كارولينا » .

ورواية «الشارع الرئيسى» في نظر لويس - تجسيد حى للاتفاق الروحية التي بلغت المدينة الأمريكية الحديثة والتقليدية ؛ من ثم نرى كارول ميلفورد - بطلة الرواية التي كانت تعمل متخصصة في شئون المكتبات - وهي تعلن عن عزمها بأنها ستضع يدها على بلدة من بلدان البرارى ، وستجمل منها «مدينة جميلة» . معنى هذا أنها قررت تحويل مثلها العليا إلى حقائق واقعة ، وذلك بالقضاء على الأوهام والأساطير التي تسيطر على أذهان الناس في هذه البرارى الواسعة . تبدأ كارول في تنفيذ قرارها مباشرة بعد زواجها من الدكتور ويل كينيكرت حين تسافر معه عبر المنطقة الغربية الوسطى ذات الأرض السهلة للمستوية في طريقها إلى بيتا الجديد في جوفر بريرى . إنها تشرع بالإجباط عندما تظهرها الروائع التي تشمها والقذارة التي تلمسها في ركاب القطار الذى يقفها ، وتروعها

بلادة الفلاحين والمناظر المؤذية للبلدان التي نمر بها .

لكن زوجها يمثل الأمريكي التقليدي الذي يؤمن بإيمانا جازما بأنه ليس في الإمكان أبداً أن يكون . فهو لا يستطيع أن يرى تلك المناظر المؤذية أو أن يدرك ما فيها من تشابه . إنه يعتقد أن تلك البلدان بلاد طيبة لا عيب فيها ، وتتمتع بالنشاط والحركة ، ولا يفوته أن يذكر كارول أن هذه الأراضي كانت منذ نصف قرن فقط مجرد منطقة من مناطق البراري والقفار ، لكن هذا الرضا البليد لا يؤثر على نظرة كارول للمفحصة إلى منطقة جوفر بريري ؛ فهي لا ترى فيها إلا منطقة زاهرة بالرائحة والدنائة وانعدام وسائل التخطيط ، مما يشهد عزيمتها على تحويل مثلها العليا إلى حقائق واقية . تقابل كارول الكثير من الخبرات والآسى والعادات التي تثير الغم والاشمئزاز . وربما كان أقصى وأهم درس تعلمته هو ذلك الذي جعلها تدرك إلى أي مدى من الضلالة وضيق الأفق يمكن أن يصل إليه الجنس البشري ؟ فلا شك أن تضييق الخناق على شطحات الخيال يؤدي بالضرورة إلى خلق روح الإنسان وتحويله إلى حيوان بمعنى الكلمة .

تفقد كارول كل آمالها في تغيير أحوال أهالي جوفر بريري ؛ إذ تُقابل مجهوداتها المخلصة باحتقار النساء الأخريات اللاتي يدافعن عن كبرياء جوفر بريري وتقاليدها المتفتنة ، بل تبدو النساء أكثر تمصبا في دفاعهن عن أزواجهن . تتأكد خيبة الأمل عند كارول عندما تخبرها فيدا شيرون إحدى صديقاتها القليلات أن أهالي البلدة يطيرون الإشاعات حول حياتها ، ويتقنون كل حركة من حركاتها سواء طريقها في إقامة الحفلات الصاخبة القريفة من نوعها ، أو طريقها في معاملة خادمتها . بل إن المراهقين يتناولون سيرتها بألفاظ غير مهذبة . تكشف كارول في النهاية أن المودة السطحية التي تميز سلوك الأهالي قد خدعتها وأوهبتها بقدرتها على ممارسة نشاطها وخدماتها حرة طليقة ؛ فلا أحد يجبرها كما كانت تظن ، ويتحول إحساسها إلى نقمة على الواقع الذي فشلت في إخضاعه لمثلها العليا .

ورواية «الشارع الرئيسي» من أنجح روايات لويس ؛ لأن النقد الاجتماعي لا يرد على لسان الروائي ؛ فالمواقف والشخصيات تجسده على حين أن الشكل الفني للرواية لا يتيح للقارئ لحظات ليتفلس فيها ويستريح بعيداً عن رذائل تلك البلدة الصغيرة وطرقها المسدودة . حقق لويس التوازن في روايته ، فخصص فصلاً يمسد الحياة للمتفتنة لأهالي البلدة يعقبه فصل يصور لنا فيه لونا من التطور في حياة كارول الخاصة وهكذا ؛ بذلك كتبت الصراع الدرامي على مستواه الخارجي والداخلي في الوقت نفسه ؛ فالصراع الخارجي يتمثل في الحروب القائمة بين كارول وجوفر بريري على حين يدور الصراع الداخلي بين كارول وزوجها الذي يمثل كلها من خصائص تلك البلدة الكئيبة .

أما رواية «بايت» فتعد من ناحية للمضمون امتداداً وتقريفاً لرواية «الشارع الرئيسي» فيعد أن وصف أثر المظاهر الكاذبة والشكليات المزيفة على بلدة جوفر بريري التي تمثل أمريكا بصفة عامة - توسع لويس في نسجها الروائي وخلق في «بايت» ولاية أطلق عليها اسم وينباك ، وهي اختصار (ويسكونسن ، مينيسوتا ، ميشيجان) وعلى رأس هذه الولاية أقام مدينة زينت الحياتية ؛ ثم قام بسرد عامين في حياة أحد مواطنيها الذين يمثلونها وهو جورج ف . بايت الذي ينتمي إلى الطبقة المتوسطة ويبلغ دخله ٩٠٠٠ دولار في السنة ، وعمره ستة وأربعون

عاما ، ويميل جسمه إلى البدانة ، يعيش في إحدى الفواحي التوحشية ، وهو والد لطفلين ، يتاجر في الأراضي الزراعية . وأخلاقه تتميز بالطيبة ، ولكنها الطيبة التقليدية الكثيرة التي تعتبر النجاح المادى غاية المنى . تبدأ رواية «بايت» بوصف المدينة الحديثة ، مدينة «العاقلة» ، وبعد ذلك يتدفق التهمك والسخرية ، لأن الرواية توضح لنا أن بايت وأمثاله مجرد أقزام وليسوا بمخالقة على الإطلاق . فحياته تنحدر من المعنى والإثارة والخيال . بل إن السحر الوحيد المتبقى في حياته يتمثل في تلك الزيارات التي تقوم بها فتاة مراوغة في أحلامه ، لذلك فالأثر العام الذى نتركه الرواية يؤكد الحفاوة والحسة والدناءة والمضاغة على الرغم من المظاهر البراقة التي تحيط ببيت بايت ، وتتمثل في كل أسباب الراحة من الناحية المادية . لكن هذا البيت إنما هو مأوى يأوى إليه ، وليس سكنا يشعر فيه بالراحة النفسية والاطمئنان العائلى . هذا في البيت أما في العمل فأخلاقيات بايت واسعة مطاطة بحيث يمكن أن تتغاضى عن الرشوة ، والكذب ، والانتهازية ، والتآمر ، على الرغم من أن بايت ينهم أحد موظفيه باستخدام هذه الأساليب نفسها . وكلما شعر بايت بتأنيب الضمير كمظهر من بقايا المبادئ الخلقية والدينية القديمة - فإنه يحاول تبرير عمله تحت ستار من العمل الجيد الحازم . بهذا الأسلوب استطاع أن ينال جزاءه على جهوده من المجتمع الذى لم يخرج عن تقاليد البالية ، بل كان أحد حراسها المتفانين . ذلك هو مجتمع الزيف الذى جسده سنكلير لويس في رواياته ، وصبَّ عليه كل سخريته وتهكمه ، بل مراوته . وإن كانت ثورة لويس قد جعلته في بعض رواياته يمنح إلى التقرير والمباشرة السطحية - فإن الشكل الفنى للتكامل في رواياته : «صديقنا السررين» و«الشارع الرئيسى» و«بايت» قد امتزج امتزاجا دراميا بمضمونه الفكرى للفضل ، وأفسح له مكانا في الصف الأول لرواد الرواية الأمريكية بصفة عامة .

(١٨٧٤ - ١٩٢٥)

إيمي لويل أديبة أمريكية ساهمت في إرساء دعائم المدرسة التصويرية أو الإيمائية في الشعر الحديث ، وشاركت إيزرا باوند وهيلدا دوليتل ووليام كارلوس ويليامز في استخدام الصورة الشعرية كأهم أداة فنية تنهض عليها القصيدة : فالصورة تجسيد لتزج مركب من الفكر والعاطفة في لحظة معينة من الزمن . من أهم اتجاهات المدرسة التصويرية استخدام لغة الحوار اليومي بين الناس ، واختيار الكلمة المناسبة تماماً لأداء وظائفها الدرامية في النص الشعري ، وابتكار إيقاعات جديدة لم تألفها الأذن من قبل ، ولا يتأتى هذا إلا من خلال الصورة ذات الملامح المادية للتجسدة التي ترفض كل ما هو عام وغامض وبجرد ، فالقصيدة جسم صلب ومحدد وواضح ، لأنه يملك حياته الخاصة به ، لذلك يكن جوهر الشعر في التكثيف والتركيز وشحن الأنفاظ والتراكيب بدلالات لم تألفها اللغة من قبل ! لم يقتصر تأثير المدرسة التصويرية على الشعر الأمريكي ، بل امتد إلى الشعر الإنجليزي المعاصر ، وبرز في أعمال ت . ا . هيويم ، وف . س . فلت ، وفورد مادوكس فورد ، ورتشارد أولدنجتون . وقد استفادت إيمي لويل من مشاركتها لهؤلاء في ريادة هذه المدرسة ، مما جعل لها جمهوراً من صفوة المثقفين على جانبي المحيط الأطلسي .

ولدت إيمي لويل في مدينة بروكلين في ولاية ماساتشوستس ، كانت عائلتها تتمتع بالثقافة الرفيعة والثروة المريضة . يمكن أن نذكر أن عائلتها قدمت الشاعر والفكر جيمس راسل لويل في القرن الماضي ، وقدمت في هذا القرن روبرت لويل ابن عمها وأحد قادة الشعر الأمريكي الحديث . لم تقتنع إيمي لويل في صباها بالمدارس التقليدية ، بل تلقت العلم على أيدي المدرسين والمربين الذين جاءوا إلى منزلها خصيصاً لهذا الغرض . وقد أظهرت اهتماماً مبكراً بالشعر ، لكنها لم تفكر جلياً في شق طريقها كشاعرة إلا في عام ١٩٠٢ عندما جاءت إلى أمريكا صديقته إليزورا ديوز وشجعتهما على استغلال موهبتها الشعرية ، لكنها لم تنشر أول ديوان لها « القبة

الزجاجية ذات الألوان المتعددة» إلا بعد عشر سنوات من ذلك التاريخ . وبدت علامات النضج على ديوانها الثاني «نعل السيف وبذرة الخشخاش» ١٩١٤ . يبدو أن هذا كان نتيجة لزيارتها لإنجلترا عام ١٩١٣ حيث تعرفت على إزنا باوند الذي كان يعيش هناك في ذلك الوقت ، وقدمها بدوره إلى رواد المدرسة التصويرية . ومن خلاله عرفت ت . ا . هيوم الشاعر الإنجليزي الكبير الذي أرمى دعائم المدرسة في إنجلترا .

يقول بعض النقاد : إن إيمي لويل خلقت إيزا باوند على عرش المدرسة التصويرية ، لأنه لم يحتمل أن يربط شعره بمدرسة معينة ، لكنها واصلت إصدار السلسلة التقليدية التحليلية التي عرفت باسم «بعض الشعراء التصويريين» في أعوام ١٩١٥ ، ١٩١٦ ، ١٩١٧ . أثارت الآراء والاتجاهات التي وردت في هذه السلسلة جدلاً كبيراً في دوائر المثقفين . ولم يقتصر نشاط إيمي لويل على قرض الشعر ، بل خاضت مجال النقد بكتابها عن الشعر الفرنسي «بسة شعراء فرسيون» ١٩١٥ ، ودراستها «اتجاهات في الشعر الأمريكي الحديث» ١٩١٧ . ثم توالى دواوينها الشعرية : «رجال ونساء وأشباح» ١٩١٦ ، و«حصن جراندا» ١٩١٨ ، و«صور العالم الطافي» ١٩١٩ ، و«أساطير» ١٩٢١ ، و«ما الساعة ؟» ١٩٢٥ : أى في عام وفاتها ، ثم «رياح الشرق» ١٩٢٦ ، و«مواويل للبيع» ١٩٢٧ . من أشهر أعمالها النقدية السيرة الذاتية التي كتبها عن الشاعر الإنجليزي الرومانسي الكبير جون كيتس . وهي دراسة موسوعية في مجلدين ، وإن كان النقاد هاجموا بمحبة أن للموضوع لم يكن يحتمل كل هذا الإطناب والتطويل والإسهاب !

وعلى الرغم من انتماء إيمي لويل إلى حركة «الشعر الجديد» بصفة عامة ، ومدرسة الشعر التصويرى بصفة خاصة فإنها لم تفعل من قصائدها مجرد تطبيقات لهذه الاتجاهات الجديدة . كانت تمكث من الاستقلال الفكرى ، والمقدرة الخلاقة ، والأصالة الفنية - ما جعلها رائدة حقيقية في مجالها : فقد نادت بحرية الشاعر في أن ينخلص من قيود الوزن التقليدية التي غالباً ما يصطنعها الشعراء المحترفون في قصائدهم ؛ لذلك يمكن الشاعر أن يعتمد على الإيقاع الأساس التابع من مخارج الألفاظ في النطق السليم للغة . هذا ما طبقته إيمي لويل بالفعل في قصائدها ، لكن وعيها الخاد بالاستخدامات الجديدة للغة لم يفقد شعرها القدرة على توظيف العناصر الحسية المتمثلة في اللون والحركة ، وقد فرضت منهجها الشعرى على تلاميذ المدرسة التصويرية من خلال سلسلة «بعض الشعراء التصويريين» وفيها طبقت عليهم معاييرها التقليدية الجديدة ؛ مما اعتبره بعض نوعاً من فرض الرصاية عليهم .

لم يكن النقاد متعاطفين مع إيمي لويل ، بل قرر بعضهم أن موهبتها كانت أقل من العادية ، وأن غرورها الزاهر بالادعاء لأحاطها بهالة خادعة لم تكن تستحقها ! واتهمها الآخرون بأنها كانت مقلدة ، فيقول أوسكار كارجل : إنها تأثرت بالشاعر الفرنسي التجريبي يول فور ، وهو شاعر ليس له وزن حقيقى ؛ لأن شعره يمثل إحدى فترات التدهور التي أصابت الشعر الفرنسي . يحلل كارجل شعر إيمي لويل فيقول : إنه مزيج من العناصر البيوريتانية «التطهيرة» والإقليمية المحددة التي لا يمكن أن توصلها للمكانة المرموقة التي اهتمت بها بين رواد الشعر الجديد . وعلى الرغم من أن الحملات النقدية ضدها لم تكن موضوعية تماماً فإنها أثرت على شعبية إيمي لويل بين متذوقي الشعر العاديين ! فقد نشرت سبائة قصيدة ابتداء من عام ١٩١٠ حتى عام وفاتها ١٩٢٥ ، لكن من

هذه الحصيلة الضخمة لم تكتسب الشعبية اللازمة سوى قصائد قليلة تمكنت من أن تنشر في كتب المختارات الشعرية التي يدرسها الطلبة ويقتنيا قراء الشعر .

يبدو أن إقبال إيمي لويل على الشعر الحر ، واستخدامها إيحاءً بجرأة وثقة زائدة عن الحد - قد صدم الجمهور التقليدي الذي تعود أوزاناً معينة للشعر ، والدليل على ذلك أن قصائدها التي نالت شعبية كانت تميل إلى الشكل التقليدي للقصيدة ، لكن إيمي لويل كانت تؤثر الإيقاع الموسيقي للجملة ككل بدلاً من الوزن المرتبط بالتفعيلة الواحدة المتكررة ؛ كما أن القصيدة عندها تعتمد على صورة واحدة أو استمارة واحدة على حين تعود الجمهور متابعة الصور المتعددة في القصيدة الواحدة بصرف النظر عن الوحدة الموضوعية للشكل الفني التي يتيحها وجود صورة واحدة محددة بأبعاد ملموسة . كانت إيمي لويل تصر على ضرورة الوحي الحاد عند الشاعر ، وقدرته على معرفة كل أسرار صنعه بالإضافة إلى موهبته الطبيعية . أكدت هذه الحقيقة النقدية في مقدمتها لديوان «نصل السيف وبدره الخشخاش» ، لكنها حقيقة لا ترضى لعلها عند القراء الذين تعودوا اعتبار الشاعر مجرد مخلوق شيطاني ولد ولديه تلك الموهبة التي تستمد قوتها من الوحي والإلهام ، والتي تجعل من الشعر تدفقاً تلقائياً للعواطف والأحاسيس .

اعتاد القراء أيضاً العثور على الحكم والأمثال في طبقات القصائد التقليدية ، أما إيمي لويل فتؤكد في المقدمة نفسها أنها ترفض تماماً أن يكون للشعر أي هدف تعليمي ؛ لأن ذلك ليس من وظيفته على الإطلاق ؛ فقيمتها الحقيقية تكن في وجوده الجمال حتى لو كان هذا الجمال يتنمى إلى العصور الوسطى : فالأشجار لا يمكن أن تلقى علينا دروساً في الأخلاق ؛ ومع ذلك فنحن نستمتع بوجودها في ذاتها ؛ كذلك الحال في القصائد : طبقت إيمي لويل هذه الانجذابات النقدية عملياً في قصائدها كما نجد في قصيدة «زهور الزنبق» في ديوان «ما الساعة ؟» التي تتخذ فيها من زهرة الزنبق صورة شاملة للقصيدة كلها ، فترى من خلالها الإنسان والمكان مثلاً في ولاية نيوجيرسي . تبدو الزهور وكأنها بداية الوجود ونهايته في الوقت نفسه ، بل تتحول إلى شخصيات تدبر الحوار الهادئ الناعم مع القمر المبكر . وكما أن الزهرة جميلة وواضحة ومعددة - كذلك سمعت إيمي لويل إلى جعل قصيدتها معادلاً شعرياً لهذه الزهرة .

لم تحاول أن تحلل قصائدها للقراء ؛ حتى يسهل عليهم تدونها ؛ فقد كان إيمانها أن القصيدة يجب أن تتكلم بنفسها عن نفسها دون أي تدخل من الشاعر . لم يكن القراء على استعداد لتقبل أسلوب إيمي لويل وهي تأخذهم بلا هوادة ، وتغريهم بالفجوة الواسعة بين الشعر القديم والشعر الجديد . أدى هذا إلى عدم حصولها على الشعبية التي يستحقها أي شاعر ، لكن هذا لا ينقص أبداً من دورها الريادي الذي خلّص الشعر من الزخارف اللفظية والبديعية ، ومنح القصيدة وحدتها الموضوعية من خلال الصورة الواحدة المحددة .



(١٨١٩ - ١٨٩١)

جيمس راسل لويل أديب ومفكر أمريكي استطاع المساهمة بقدر كبير في الحياة الفكرية والثقافية والأدبية بطول القرن التاسع عشر. وقف على قدم المساواة مع كبار أدباء هذا القرن، بل إنه استطاع أن يجعل من نفسه ناقداً وحكماً على أعمالهم وإنجازاتهم ١ قول بالاحترام والتقدير من كل دوائر المثقفين سواء في أمريكا أو أوروبا. كانت حياته نشيطة ومتجددة وزاخرة بالأنشطة المتعددة في مجالات الشعر والنقد والصحافة والتدريس الجامعي والعمل الدبلوماسي في الخارج. كان اعتزازه بأمريكته قد منح معظم أعماله وإنجازاته طابعاً مميزاً بعيداً عن النظرة المحلية الإقليمية الضيقة ٢ فقد ساعدته ثقافته الشاملة على إدراك نوعية العلاقة بين الأمة الأمريكية الناشئة والحضارة الأوروبية العريقة، وأدرك أن الطريق الوحيد لنهضة بلده حضارياً أن يتخلص من عقدة التبعية لأوروبا، ليس بالرفض أو التجاهل، ولكن بالمضم والاستيعاب ٣ فالحضارة ملك للإنسانية كلها، وعلى كل دولة تريد النهوض والإحياء أن تستوعب من هذه الحضارة ما تشاء وما يتناسب هو وملامحها الروحية ومكوناتها المادية؛ لذلك غطت ثقافة لويل كل الأنشطة الحضارية من سياسة وصحافة ودبلوماسية واقتصاد واجتماع بحيث أصبح من العلامات المميزة للطريق الذي شقه الفكر الأمريكي.

ولد جيمس راسل لويل في مدينة كمبريدج بولاية ماساتشوستس في عائلة من أرقى عائلات نيو إنجلاند الأرستقراطية. أثرت نشأته هذه على فلسفته في الحياة التي اتسمت بروح المحافظة على التقاليد والقيم التي نشأت عليها الأجيال السابقة. وفي الوقت نفسه كان من أشدّ للتحسين لكل الأفكار الديمقراطية، ومن أعنف المناهضين لنظام الرق، ومن أوائل الكتاب والصحفيين الذين أدركوا عظمة لنكون ودوره التاريخي في حياة الولايات المتحدة. برز إعجابه الشديد به في قصيدته التي عرفت بعنوان «أنشودة الذكرى» ١٨٦٥.

أما حياة لويل الدراسية فكانت فريدة مثل شخصيته تماماً؛ عندما كان طالباً بهارفارد لم يربط قراءته

بمناهج الدراسة ، بل درس كل ماكان يمتشى مع عقله المفتوح النهم للدرجة أنه قضى ستة أشهر في مدينة كونكورد للدراسة بين أحضان الريف والطبيعة ، وهي المدينة التي شهدت أكبر تجمع ثقافي وفكري في ذلك الوقت ، وكان على رأسه إيمرسون ونور و هوورن وميلفيل وغيرهم من رواد الفكر الأمريكي .

كان لويل صابرا في نقده لبعض أعضاء مدرسة كونكورد ، ولم يستثن إيمرسون من هذا النقد ، بل إنه اتهم نورو بأنه حبس نفسه داخل سجن أفكاره الأثيرة ، ولم يحاول أن يستوعب غيرها . ظل على اتهامه هذا لنورو برغم أنه غير نظرتة إلى إيمرسون مع تقدم السن . ويبدو أن صرامته هذه ترجع إلى دراسته القانونية التي تلقاها في مدرسة الحقوق والتي حصل منها على إجازته العليا . ومع ذلك فلم يشغل بالهاماة أو بالقضاء ، لأنه وجد أن ميله للعمل الصحفي أقوى . وبالفعل عمل بمجلة « الدليل » ثم رأس تحرير مجلة « الرائد » ذات المستوى الرفيع والعمر القصير في الوقت نفسه . كان لزوجته دور كبير في تشكيل الآراء التي نادى بها في كتاباته . فقد تزوج ماريا وايت التي مارست الشعر بنفسها ، وشجته بكل حماس على اعتناق المبادئ الإنسانية الشاملة التي تحارب العنصرية والرق والحرب ، والتي اشتر بها في مقالاته وقصائده ومحاضراته .

كان أول عمل جلب الشهرة القومية لويل ديوان « مذكرات بيجلو : السلسلة الأولى » ١٨٤٨ . وقصائد هذا الديوان متداخلة مع فقرات ثرية بحيث يشكل الشعر مع النثر حواراً بين هوسيا بيجلو الفلاح اليانكي ، وبين أصداقائه . استخدم لويل لهجة اليانكي الزائرة بالألفاظ السوقية والدارجة والصريحة وهي الصفات التي ارتبطت بشخصية اليانكي التي تطلق بصفة عامة على الأمريكي الساذج البريء المنطلق الريفي الذي لم تفتح عيناه على تعقيدات الحضارة الحديثة . وقد استخدم الأدياب لهجة اليانكي قبل لويل على سبيل إثارة السخرية والدعابة ، لكن لويل كان أكثر أصالة في توظيفها درامياً في شعره ، ومن ثم كانت روح الفكاهة عنده أكثر حدة ولامحة . وربما كان العيب الأساس في هذا الديوان - الطول المبالغ فيه الذي يصل إلى درجة الملل . وهو خطأ الفني الذي وقع فيه لويل في معظم إنتاجه الأدبي .

وربما كان الذي خفف من الملل إلى حد ما في ديوان « مذكرات بيجلو » أنه كان زاخراً بالقصائد الساخرة واللقطات النثرية الحية ، والنقد الاجتماعي والسياسي لمظاهر العصر ، كما ظهرت فيها مناهضته لنظام الرق ، ومساندته لكل القيم التي نهض عليها المجتمع الأمريكي الأصلي . تركزت السلسلة الأولى على موضوع الحرب مع المكسيك ، أما السلسلة الثانية التي صدرت عام ١٨٦٧ فقد بلورت الجوانب اللا إنسانية للرق . وإذا كانت القصائد قد كتبت بلهجة اليانكي فإن الفقرات النثرية تميزت بالإنجليزية الكلاسيكية المباشرة . والديوان ينهض على ثلاث شخصيات رئيسة : هوسيا بيجلو الذي يعلق بأسلوب محدد وواضح على قضايا الساعة ، وصديقه بريدو فريدم ساوين الوغد الانتهازي الخنثي ، والأب الجليل هومر ويلز الذي يمثل القطب الناقص لساوين . من خلال هذه الشخصيات يسخر لويل من رجال السياسة في عصره ، ومن النظريات التي بشرها بها ، ومن الأساليب المتلوية التي أدت إلى وقوع الحرب ، ومن الجبن الذي ميز سلوك الصحفيين ، ومن حماة أثرياء الرجال ومستوى الحكم سواء في الشمال أو الجنوب . كان هذا الديوان أول عمل أدبي يهدف إلى بلورة اللهجات القومية في أمريكا للدرجة أن هـ . ل . متكن اعتبره محاولة لخلق لغة جديدة .

في العام نفسه (١٨٤٨) أصدر لويل ديواناً آخر يختلف في مضمونه تماماً وسابقه. كان بعنوان «رؤيا السير لونغفال» ويحكى قصة فارس من المصور الوسطى، كله استعلاء وكبرياء، يقضى حياته خارج بلاده بحثاً عن الكأس المقدسة، ولكن دون جدوى. وأخيراً عندما يعود إلى بيته يجد الكأس في اللحظة التي تخفى فيها عن كبريائه والتي منح فيها مريضاً بالبرص لقمة خبز جاف وإناء من الماء القراح. ويبدو أن لويل تأثر في قصيدته السردية هذه بقصيدة الشاعر الإنجليزي تينيسون «جالاهاد» أحد فرسان الثلاثة للمستديرة: يوضح لويل أن كبرياء الإنسان الذي يصل إلى حد الفرور والتأله يعميه عن إدراك طرق الخلاص: فقبل أن يخرج السير لونغفال بحثاً عن الكأس المقدسة قابل ذلك الأبرص الذي ألقى إليه بعملة ذهبية في التراب على سبيل الحسنة، لكن الأبرص رفض أن يلتقطها. وعندما عاد الفارس إلى وطنه بجنى حنين، وفشل في العثور على الكأس - قابل الأبرص الذي شاركه هو نفسه هذه المرة في لقمة الخبز وجرعة الماء في إناء خشبي، وإذا بالأبرص يتحول إلى السيد المسيح، ويبيّنه بأن الإناء الخشبي قد تحول إلى الكأس. يستوعب لونغفال الدرس ويدرك أن الإنسان ليس في حاجة إلى الرحيل خارج وطنه، لكي يثر على الكأس المقدسة؛ لأنها داخل كل منا إذا أراد امتلاكها.

كان لويل محترماً أشد الاعتزاز بهذه القصيدة التي يقول عنها إنها جعلته أول شاعر أمريكي يعبر عن الديمقراطية الأمريكية الحقّ من خلال هذه القصة الأسطورية؛ كما عبر الشاعر الإنجليزي تينيسون عن الجانب الأخلاقي لها من وجهة النظر الإنجليزية: يقول الناقد ه. ا. أسكادر: إن لويل قد تفنّى بالديمقراطية من خلال روح المحبة والسلام بين الفارس والأبرص، فلم تعد الفوارق الاجتماعية حواجز ضد الحب الإنساني. لم يقتصر نجاح القصيدة على مضمونها الإنساني الشامل، بل أوضحت كذلك قدرة لويل الفاعلة على التحكم في الأوزان الشعرية وإخضاعها لضرورات الموقف؛ فهو يقوم بتغييرها وتنويعها وتطويرها بمهارة حرفية بطول أبيات القصيدة التي يصل عددها إلى ٣٤٧ بيتاً.

في العام نفسه أيضاً (١٨٤٨) نشر لويل كتاباً نقدياً كتبه بالشعر بعنوان «حواديت اللقاة»، وهو كتاب ضخم يحتوي على تعليقات أدبية ولحات نقدية ذكية وصرخة عن أجيال الأدباء سواء التي سبقت أو عاصرتها، ولم يستثن من النقد أدبه هو شخصياً: كان قاسياً في أحيان كثيرة مثلاً فعل مع إدجار آلان بو، ولورو، وبريانت. والكتاب قصصية مثير ومحكم ومسل، أما كدراسة نقدية فيبدو اليوم بدائياً وساذجاً للغاية إذا ما قورن بإنجازات مدرسة النقد الجديد التي رسخت منذ أوائل القرن الحالى: في القصيدة تدور (الحدوة) حول أبولو إله الشعر وناقد أمريكي معاصر، ومن خلال اللقطات المتتابعة يستعرض الكتاب الرئيسين للمعاصرين في لحات ساخرة سريعة مكتوبة في محور ذات أوزان صاخبة تنتهى بالقوافي التي لا تخفى على بال القارئ. لم تكن أحكامه كلها عادلة وموضوعية، بل كانت مجرد انطباعات شخصية في معظم الأحيان، وهجوماً انتقامياً في بعض الأحيان، وخاصة ضد هؤلاء الذين هاجموا وانتقدوه واتهموه بالقيام ببعض السرقات الأدبية، لكن الكتاب على أية حال محاولة رائدة في تقديم للملامح القومية للأدب الأمريكي في ذلك العصر. بهذه الكتب الثلاثة التي نشرها لويل في عام ١٨٤٨ استطاع أن يرسخ شهرته بحيث أصبح أحد رواد الأدب

الأمريكي في منتصف القرن التاسع عشر. بعد هذه الشهرة العريضة قام بجولة أوروبية على مدى عامي ١٨٥١ - ٥٢ زار فيها فرنسا وألمانيا وإيطاليا وإنجلترا عاد بعدها إلى بلده كميردج بسبب مرض زوجته التي ماتت عام ١٨٥٣ .

في عام ١٨٥٥ شغل منصب أستاذ كرسى اللغات الحديثة في جامعة هارفارد بعد أن استقال منه صديقه الشاعر لونغفيلو لكي يتفرغ لقلمه ، لكن نشاطه الأكاديمي لم يمنعه من مواصلة العمل بالصحافة : فرأس تحرير مجلة « الأطلنطي الشهرية » في عام ١٨٥٧ ، لكنه استقال منها عام ١٨٦١ ليتفرغ للتدريس والتأليف . بعد ثلاث سنوات من هذا التاريخ لم يستطع البعد عن الصحافة أكثر من ذلك ، فشارك صديقه تشارلز إليوت نودتون في رياسة تحرير « نورث أمريكان ريفيو » التي كانت من أرق المجلات الثقافية في أمريكا . في تلك الفترة نشر لويل كتابين يحتويان على مجموعة من المقالات الأدبية الأول : « بين كتي » ١٨٧٠ ، والآخر « نوافل غرفة مكسي » ١٨٧١ . وكان معظمها قد نشر في الصحف والمجلات . لم يمنع هذا النشاط الصحفي والأدبي والجامعي للتنوع لويل من السفر إلى الخارج حيث حصل على شهادات فخرية من جامعات أوكسفورد وكمبردج ، مما أهله بعد ذلك لمستقبله الدبلوماسي الذي لمع فيه عندما عين وزيراً مفوضاً في إسبانيا ثم في إنجلترا حيث استطاع أن يكسب صداقات لنفسه ولوطنه في الوقت نفسه . كان حارسه الوطني لا ينطق ؛ ولذلك آلى على نفسه أن يجعل السياسة الأمريكية الخارجية عنواناً مشرفاً لوطنه من خلال خطبه وأحاديثه الطويلة عن قيمة الديمقراطية وضرورتها .

تصادمت مكانة جيمس راسل لويل الأدبية في ربع القرن الأخير بسبب اتهاماته المتعددة التي غطت على شعره ، وهي اتهامات انتهت مع عصرها ، لكن بالرغم من أخطائه وهفواته الأدبية والنقدية - لا يستطيع أحد أن ينكر قيمته التاريخية في تراث الأدب الأمريكي ، وهي قيمة لاشك تنبع من إنجازاته الشعرى ونظرته التحليلية . وهذا يتجلى في قوله : « إن الروح هي التي تحدد غنى الرجال أو فقرهم ! أما الذي يمنح أمته مفهوماً حقيقياً وأصيلاً للجمال الذي يعد جوهر الحقيقة وجسدها ، كما يعد الحب حقيقة الروح - فإن مثل هذا الإنسان قد بذل أقصى ما في وسعه من أجل سعادة أمته ، ومن أجل الحفاظ على حريتها ، وترتفع مهمته في السمو درجات عن مهمة ذلك الذي يسعى فقط لمضاعفة دفاعات الأمة ومنايع دخولها الاقتصادية » .

تعد قصائد لويل تطبيقاً لهذا المبدأ كما نجد في قصيدة « الكاندرائية » ١٨٦٩ التي وصف فيها يوماً قضاه في مدينة شارترية الفرنسية وخاصة في كاندرائيتها . والقصيدة مزيج من الحوار والشعر ، وتوغل في الماضي لكي تُلقي منه أضواء فاحصة على حقيقة الحاضر . تدور أساساً حول صراع القيم بين العلم المادى والعقيدة الروحية ، والمذاب الذي يتباب الإنسان المعاصر في بحثه عن الله . وتعد القصيدة في الوقت نفسه محاولة لإيجاد أرض يلتقي عليها حاضر أمريكا وماضى أوروبا : أي اليانكي مع الكلاسيكي .

في قصيدة « كولومبس » ١٨٤٧ يستخدم لويل اللونولوج الشعرى المرسل لكي يقدم لنا كولومبس في ضوء جديد كرجل أراد أن يضيف للإنسانية حقائق جديدة ؛ فهو شخصية مثقفة ومفكرة وذات خيال أوسع بكثير مما يظنه الناس في كولومبس الحقيقي . وضع لويل على لسان كولومبس أفكاره الخاصة بتلك الفترة من النمو

والتطور في عمر أوروبا التي يرى أن الشبوخة قد دبت في جسدها على حين أن الفتوة تسرى في شرايين أمريكا ، وتجعلها قادرة على إنجاب الإنسان المثالي الذي سيحمل لواء الحضارة الجديدة .

في قصيدة «أندمايون» ١٨٨٨ يتجلى عشق لويل للجمال وقدرته على تحليه . كانت (لوحة) «الحب المقدس والعشق الجسدي» لفنان النهضة الإيطالي تيسيان بمثابة نبع الإلهام لقصيدته بحيث استمد مادتها من ملاحظاته التحليلية لنواحي الجمال في (اللوحة) ، وهي الملاحظات التي سجلها في كراسة كانت معه باستمرار في جولاته الأوروبية بصفة خاصة : في هذه القصيدة يحسد لويل حيرة الإنسان في مواجهة الجمال ، فلا يعرف أيهما يفضل : جمال الروح أم جمال الجسد ؟ هل يحب ربة الحب المثالي «أندمايون» أو يعشق امرأة عادية بنفس معها عن غرائزه الحسية ؟ لا ينحاز لويل إلى أيهما ، بل يترك القصيدة تجسد الغموض والتناقض والحيرة التي تحتوى عليها هذه الحياة . ويبدو أن لويل قد تأثر بقصيدة جون كيتس «أندمايون» التي تعالج المضمون نفسه بحيث تأثر بشكلها الفني المقسم إلى سبعة أقسام والذي يعتمد على وحدة الأبيات الثلاثة .

في المحاضرة التي ألقاها لويل عام ١٨٥٥ بعنوان «وظيفة الشاعر» أكد أن الجمال الذي تحتوى عليه بلاده يشكل مصدراً كافياً للوحى والإلهام بالنسبة لأي شاعر : فمن حق الأمريكيين أن يتفخروا بجمال بلادهم كما يفعل أى شعب آخر . والتاريخ الأمريكى عبارة عن ملحمة أعظم تشكل فيه كل ولاية على حدة كتاباً في ذاته . وتمتد صفحات هذا التاريخ ؛ لتغطي القارة الأمريكية من مين إلى كاليفورنيا . هكذا يربط لويل اعتزازه بأمركيته من خلال عشقه لجمال بلاده ؛ فالجمال عنده لا يفصل عن القيم الإنسانية الأخرى من حب ووطنية وإخلاص وتفسيحة . ولا يعيب الشاعر أن يرى الكون كله من خلال بلده ، لأن الجزء لا يفصل عن الكل . والشاعر الذي يميز عن احتواء وطنه في قصائده لن يستطيع من ثم استيعاب العالم الخارجي الذي لا يعرف عنه ما يعرف عن وطنه .

(١٩٧٧ - ١٩١٧)

ولد الشاعر الأمريكي روبرت لويل في بوسطن . كان ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية التي اشتهرت بها ولاية نيويورك ، أما عائلته فكانت حافلة بالشعراء والمفكرين ، يمكن أن نذكر الشاعرة إيمي لويل ورائدة المدرسة التصويرية في الشعر الحديث ، والشاعر جيمس راسل لويل أستاذ الشعر بجامعة هارفارد . هذا يوضح المناخ الفكري والفني الذي شب فيه روبرت لويل ، والذي ساعده على التثرب الأدب والشعر منذ نعومة أظفاره . وإذا كانت البيئة تؤدي دوراً كبيراً في تكوين وجدان الشاعر وفكره فإن روبرت لويل كان محظوظاً ؛ لأن بيئته كانت تحمل معها كل العوامل المساعدة لإنجاب شاعر كبير مثله .

بعد أن تلقى روبرت لويل تعليمه في جامعة هارفارد وكلية كينيون - بدت عليه معالم التفكير الثوري الجامع ، وانعكس هذا على علاقته بأبويه ، فقد أصابها التوتر لا لأسباب اقتصادية ولكن لاختلاف في منهج التفكير : كان من الطبيعي أن يخرج عن تقاليد الأسرة بدخوله للمذهب الكاثوليكي ، وكانت كل هذه الثورية بدافع من نفث الزائلة بنفسه وعناده وصلابته ورفضه لكل محاولة تهدف إلى التأثير على فكره الخاص . كان أبواه فخورين دائماً بأصلها الأرستقراطي وتقاليد أسرتهما العريقة ، لكن لويل كان يؤمن بأن الأرستقراطية الحقيقية هي أرستقراطية الفكر ، وليست الأرستقراطية الاجتماعية التقليدية التي لا فضل لأحد فيها ؛ لأنها جاءت فقط عن طريق الميراث ، ودون معاناة فكرية أو وجدانية ! وغالباً ما يؤدي الاعتزاز المُلح بالأصول والأجداد إلى نوع من الكسل والغباء وضيق الأفق ؛ لأن الإنسان في هذه الحالة يقنع بالفخر بأسرته وأجداده ، وتحول هذه القناعة إلى الجمود والموت بعينه !

حاول لويل أن يمتزج تقاليد أسرته بقدر الإمكان ، ولكنه فشل ؛ لأن الاحترام عنده اقتناع كامل ونابع من الذات ، ولا يمكن أن يفرض من الخارج بحكم العادة . حتى المذهب الديني عنده لا بد أن يصدر عن الاقتناع

الشخصي الكامل نفسه ، من هنا كان انضمامه إلى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية عام ١٩٤٠ ، لأنه يعتقد أنها للمذهب الديني الذي اتقنت روحه به بدون أى تدخل أو فرض من الخارج ، ومن غير أن يرثه عن أسرته . لم تقتصر ثورته على تقاليد الأسرة أو المجتمع أو الكنيسة ، بل امتدت لتشمل دنيا السياسة ، ووقف معارضاً لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية في أثناء الحرب العالمية الثانية ، وكانت ممارسته علنية وعيفة لدرجة أن السلطات اضطرت إلى إيداعه السجن .

#### إنجازاته الشعرى :

تمكن لويل من أن يثبت مكانته في مجال الشعر الأمريكي المعاصر بثاني ديوان صدر له عام ١٩٤٦ بعنوان « قلعة اللورد ويرى » وذلك بعد ديوانه الأول « أرض التضاد » ١٩٤٤ . كان يحوى على اثنتين وأربعين قصيدة من الشعر الغنائي الذى يحمل في طياته طاقة غير عادية من الصور والإيماءات والدلالات المتعددة ، كما يملك مرونة في تشكيل القصيدة طبقاً لخصائص المضمون الذى يتفاعل هو والتشكيل . كان المضمون الرئيسى لقصائده يصدر عن تجربته الشخصية داخل عائلته ، سواء بالنسبة لآل لويل من ناحية أبيه ، أو آل وينسلو من جهة أمه . بالطبع لم يكن حكمه على عائلته كأسرة في ذاتها ، وإنما امتد ليشمل قطاعات عريضة من الأفكار والتقاليد الكثيرة عند المجتمع الأمريكى . لم تقتصر قصائده في هذا الديوان على بلورة ملامح المجتمع الأمريكى المعاصر من خلال أسرته ، بل عالجت موضوعات أخرى ، نجد بعضها يستمد مادته من التاريخ الحضارى لأوروبا وبعضها الآخر يلور معاناة الإنسان في سبيل الوصول إلى مرحلة اليقين التى تشكل أعلى مراتب العقيدة . ولا شك أن شعر لويل من خلال هذا الديوان يكاد يغطى مسرح الحياة العريضة بكل ما يحمله من صراعات وتناقضات ، لذلك فهو لا يقتنع بتجسيد الجانب التقليدى للمجتمع ، بل يسعى حثيثاً إلى إلقاء الضوء على الشر المستتر والنابع من هذا الركود الإنسانى ، فإذا كان الركود خاصية سلبية فالشر الكامن فيه لا يمكن أن يكون كذلك . وعلى الرغم من تعدد المضامين وتنوعها في ديوان « قلعة اللورد ويرى » فإن هناك نغمة خفية تربطها برباط عضوى وخفى في الوقت نفسه . ومن الضروري بالنسبة للقارئ أن يستوعب أبعاد هذه النغمة التى ترد بين جنبات الديوان حتى يمكنه تلوقه على الوجه الصحيح . يتمثل هذا الخط الفكرى الأساس في أن لويل يفهم الكون على أنه صراع الأضداد . ومن يريد أن يعيش حياته فعلاً لابد أن يكون على مستوى هذا الصراع الأبدى والأولى ، أما إذا قنع بالضد الآخر للتمثل في السكون والجمود والتحجر والثبات فقد كتب على نفسه اللعنة بيده ! فالحياة صراع مع الموت ، والوجود مقاومة مستمرة للعدم ، فلا نجد اختياراً ثالثاً بينهما . ولولت ليس بالضرورة موتاً جسدياً ، لأن الموت الروحي والإنسانى أشد وطأة من الموت الجسدى . وكم من موتى تحولوا إلى تراب ، وما زالوا يؤثرون في حياتنا بأفكارهم وأهلهم الخالدة ، على حين يعيش بين ظهرائنا موتى بالفعل ! فليست الحياة هى مجرد الحركة الجسدية .

ومن خلال هذه الفلسفة يحسد لويل كل ملامح الحياة المعاصرة من قوانين قديمة ، واستثمار ومادية ، ورأسمالية وسلطة وغنى وفقر . يرى لويل أن الخلاص الهائى للإنسان من كل هذه الصراعات يكمن في اعتبار

امتلاك للمادة مجرد وسيلة إلى غاية ؛ فمأساة الإنسان المعاصر تنبع من أنه يسعى إلى الحصول على المادة كهدف في ذاتها ؛ عندئذ يدخل في طريق مسدود لا يخرج له منه إلا بالبحث عن طريق أوغاية أخرى . هذه الغاية تتمثل في التحرر الكامل من قيود المادة واعتبارها مجرد قاعدة للانطلاق نحو آفاق أرحب تنتمي إلى عالم الروح والفكر والفن . يرى لويل في شخصية السيد المسيح نموذجاً مثالياً للتحرر الكامل من سطوة المادة ؛ لذلك قهر العالم كله وعلى رأسه الإمبراطورية الرومانية ذات الحضارة المادية الرهيبة ، وذات الجيوش الجاراة التي تحكمت في مصر الدنيا ؛ فلمادة مها زادت وتضاعفت كماً وكيفاً - فلا يمكن أن تصمد أمام الروح بكل ضيائها الباهر . يقول الناقد راندل جاريل في دراسته عن روبرت لويل بعنوان « من مملكة الضرورة » : إن الصراع في قصائد لويل يدور بين المادة والروح ، بين القيد والانطلاق ؛ وغالباً ما ينتهي بتحرر الإنسان ، حتى الموت يأتي كتحرر من دنيا الحاجة والمرض والخوف . وعلى الرغم من أن قصائد لويل زائفة بالرموز والدلالات والإيماءات غير المباشرة ، فإنه من السهل إدراك المعاني الكامنة وراءها إذا استوعبنا الخطب الفكرية الرئيسة المتمثلة في صراع المادة والروح ؛ فكل هذه الأدوات الفنية مرتبطة ارتباطاً عضوياً بالعمود الفقري للقصائد ، وتقوم بدور التنزيهات الجانبية الصادرة عنه . من أهم هذه التنزيهات أن العالم عبارة عن كتلة من الفوضى الجالعة التي يجب أن تهذب وأن تخضع لنظام دقيق يوضع لمصلحة البشر أجمعين . والعقل الإنساني هو العامل الوحيد الذي يمكن أن يحيل الفوضى إلى نظام ، والصراع إلى تناغم ، يعتقد لويل أن العقيدة الدينية هي أهم أنواع التنظيم عندما يستوعبها الناس ، ويقتنعون بها من تلقاء أنفسهم .

يؤكد الناقد جاريل أن فكر لويل يميل إلى التاريخ أكثر من تأثره بالنتج العلمي بكل قوانينه المادية الصارمة : فمن الواضح أن عقله أدبي وتقليدي لدرجة أنه لا يستطيع الفكاهة من آثار الماضي ؛ فهو لا ينظر إلى الواقع المعاصر نظرة علمية موضوعية ، بل يراه في ضوء الماضي ، بل إن الصور الماضية نفسها تحول إلى واقع يعيشه لويل بكل كيانه في قصائده ؛ نرى فيها روما القديمة ، والصور الوسطى المتأخرة ، وبدايات إنشاء ولاية نيويورك ، وهذه ظاهرة نادرة بين الشعراء المعاصرين ، لأنهم ينظرون إلى الماضي من واقع حاضريهم ، وليس العكس كما يفعل لويل . لكن لويل له فلسفة معينة ومقصودة في هذا الصدد ؛ وهي أنه يعتقد أنه في دنيا الروح لا فرق بين الماضي والحاضر والمستقبل ؛ لأنها دنيا لا تتغير أساساً بوجود عنصر الزمن . أما الشعراء الذين لا يرون أبعد من المظاهر المادية فيظنون أن الحياة مجرد اطراد زمني من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل وهكذا . هذه في نظر لويل دائرة مفرغة تجرد الإنسان من إنسانيته ، لأنها تضع روحه تحت رحمة الضغوط المادية المؤقتة .

#### بين الصنعة والفن :

ولويل من الشعراء الذين يعرفون أسرار صنعهم ؛ لذلك فإن قدرته على تنظيم الأفكار وتشكيلها ترتفع إلى مستوى الشحنة الدرامية التي تحتوي عليها القصيدة ؛ فمن خلال الفقرات المتتابعة تبدو القصيدة أماناً كقطعة أنيقة من الفن التشكيلي ؛ يتجلى هذا في التغيير الذي يحدث في الحركة والإيقاع ، والوقفات المتنوعة والمرونة التي تطرأ على طول الجمل ، والتضاد بين الأبيات والجمل ؛ كل هذه الخصائص الفنية تقوم بتشكيل للمضمون



الفكرى للقصيدة ، وتمنحها نظاماً درامياً ولنوعياً داخلياً ؛ فقد كان لويل واعياً تماماً للإمكانات الخصبية والمدهشة التي تملكها لغة الشعر وعلى رأسها الاستعارة والصوت والحركة ، لكنه لم يكن ثائراً في مجال الشكل الفني للقصيدة ؛ لذلك كان شعره أقرب إلى الشعر الإنجليزي التقليدي . كان يظن أن التجديد في مجال الشكل لابد أن يأتي من تلقاء نفسه ، ويدون أن يدركه الشاعر إدراكاً كاملاً ، أما إذا قصد إليه الشاعر قصداً فإنه يقع في خطأ الاعتقال . وظللاً أن الأشكال التقليدية أو شبه التقليدية صالحة للمضمون المعالج فلا حرج إطلاقاً على الشاعر ؛ لكي يستعملها ، بل إن استخدامها تجديد مستمر ودائم لها .

وربما كان هذا الاتجاه هو الذي ابتعد بلويل عن التأثير بمعاصريه ، وخاصة المدرسة التصويرية في الشعر التي ترعمتها إمى لويل وإزرا باوند ، لكن لا يعني هذا أن لويل لم يكن عصرياً في شعره الذي يشكل مزيجاً قريباً من المعاصرة والتقليدية ، وعلى الرغم من الطابع التقليدي الذي يسهل الإحساس به في قصائده ، فلأنها ليست قصائد سهلة ومباشرة ؛ فهي زاخرة بالأبعاد والأعراق والرموز التي تستلزم من القارئ خلفية ثقافية عريضة وثرائية على وجه الخصوص . بهذا فقط يمكن القارئ أن يتذوق قصائد لويل ، ويسير فيها عندئذ تدفقاً سلساً رهاداً للأفكار والأساسيس كما نجد في قصيدة «حوار عند الصخرة السوداء» من ديوان «قلعة اللورد ويرى» التي يقول فيها :

« في تلك الحفرة العميقة المملوءة بالرماد

تصرخ العظام طالبة دم الحوت الأبيض

حيث الدود السمين يمرى حول أذنيه

ينطلق سهم الموت صوب الميكمل

يرعد كهزم طلاقات الملعف

يقطع حبل الحياة المتسلقة كالحية »

قد تبدو هذه الفقرة صعبة الفهم والامتناع بالنسبة للقارئ الذي لا يدرك دلالات الرموز الكامنة وراء الرماد والحوت الأبيض والدود والميكمل والحياة المتسلقة كالحية ؛ لذلك قد يحكم عليها بأنها عديمة المعنى ، أما القارئ المثقف فيستبصرها من الإنجازات الرموزية للشعر الأمريكي المعاصر . هذا يدل على أن لويل يعد شاعر الصفوة المثقفة ، وذلك على النقيض تماماً من معاصره كارل ساندبرج الذي رفضته صفوة المثقفين بسبب بساطته المباشرة التي تصل في بعض الأحيان إلى حد السذاجة والسطحية .

ولويل شاعر درامي بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ؛ فهو يجعل من قصائده مسرحاً يقدم على منصته الناس ، والأحداث ، والمواقف ، والأفعال ، والأحاديث ، والأحاسيس كما تطرأ على الناس دون أي اتصال . وإن كان يلجأ في بعض الأحيان إلى التعميمات والمطلقات فهذا راجع إلى الختميات التي يفرضها عليه البناء الدرامي للقصيدة ؛ لكن لويل لا يقدم هذه الأفكار المطلقة كهدف في ذاتها ، بل يركز على تجسيد وبلورة عالم متكامل يتحرك داخله الناس . ومن خلال حركتهم تتضح لنا أوجه التشابه والتناقض بينهم ؛ وذلك يؤدي بهم إلى مناقشة الأفكار المطلقة التي تأتي في الحوار دون إقحام لها من الشاعر على القصيدة . لا يرفض لويل

استخدام التعميمات والمطلقات فقط ، بل يتجنب أيضاً إقحام ذاته حتى لا تفقد قصائده موضوعيتها ؛ فعندما تقابل ضمير المتكلم فلا بد أن يكون هذا الضمير تابعاً لإحدى الشخصيات التي تتحدث داخل القصيدة سواء مع نفسها أو مع شخصية أخرى .

هذه الموضوعية نلاحظها في ديوانه الثالث «طواحين كافانوز» عام ١٩٥١ والذي استمد عنوانه من أطول قصائده التي تدور حول حلم بقطة لأرملة تتباً بسقوط بيت من بيوت نيوإنجلاند القديمة وانذاره ، وبالطبع فإن الرمزين الأساسيين في القصيدة - الأرملة والبيت - يوحيان بدلالات كثيرة ومتنوعة لا بد من استيعابها وإلا فقدت القصيدة كل معنى لها . لا يقتصر الأمر على استخدام الرموز ، بل إن لويل يركز على استخدام المونولوج الدرامي الذي يعتمد تماماً بالقصيدة كمجرد صورة وصفية من الخارج . يصل لويل إلى أعلى درجات المهارة في استخدام هذا المونولوج في قصائده القصيرة ؛ كما نجد في قصيدة «الناس فوق الإنيابة» - وهي من قصائد «طواحين كافانوز» - التي تقابل فيها أحد سكان نيوإنجلاند القديمة الذي بدلاً من الذهاب إلى الكنيسة صباح عطلة - يتصفح ملحمة فيرجيل الشهيرة «الإنيابة» وإذ به تأخذه سنة من النوم ، ويمجد نفسه وقد تحول إلى إينياس في إيطاليا ، وهو يشهد مراسم الجنازة التي تقام من أجل الأمير بالاس الذي يتبنى إلى مسقط رأسه ؛ ويعد أن قبل إينياس وجه الجنان المسجن نجده يقول :

« من أنا ؟ ولماذا ؟

انطلق التساؤل من وجه الصبي كالسهم من عينيه .

« أنسى ، حاول ! يابن أفروديت ، حاول أن تموت :

ففي الموت الحياة . . .

وقفت عشيقته حول الفراش

يحملان الرياض من ذيول طيوره الطويلة . .

كان وجهه الصامت كأنه يتثائب وسط الرياض . .

على حين أن اللحية والحاجبين في رعدة تحت وجه الجليد .

قالت فتيات الريف : كان الزهرة

كان النحلة التي توزع الشهد على الجميع . .

تاركا أحضان أمه الأرض . . !

من الواضح أن لويل يكب قصيدته على نهج فيرجيل في ملحمة «الإنيابة» لكن مع عنوية وحزن دفين لم يكن لفيرجيل الملحمي أن يصل إليها . ويعتقد بعض النقاد أن لويل لم يقلد فيرجيل فقط ، بل استوحى منه قصيدته التي تحولت إلى عمل فني قائم بذاته وليست مجرد تقليد ساذج . لكن القارئ غير الملم بملحمة فيرجيل لا يمكن أن يتذوق قصيدة لويل . وهذا يدل على أن معظم قصائد لويل تفرض على القارئ خلفية ثقافية عريضة كشرط مسبق وأساسى لفهم شعره .

في ديوانه الرابع «دراسات في الحياة» ١٩٥٩ يستخدم لويل المونولوج الدرامي ليلور سيرته الذاتية على هيئة

سلسلة من ذكريات الطفولة والشباب ، كتبت بأسلوب ذكي لائح . لكن روح الزهرة التي سادت فيها أضعفت كثيراً من شكلها الفني للتمييز ، ومن شحنتها الشعرية للكثافة . لعل التجديد الشعري الذي طرأ على هذا الديوان أن لويل استخدم الشعر الحر ، بل إنه خصص جزءاً كبيراً بالنثر ليعرى فيه المجتمع من خلال الأنماط التي عرفها في أسرته . ومن الواضح أن روح الجهادة والكتابة تسرى بين أبيات القصيدة لدرجة تفقد القارئ كل أمل في هذه الحياة .

يقول الناقد جون هولاندر في دراسته للديوان : إن السيرة الذاتية جعلته يميل إلى المنهج السردى للرواية أكثر من اعتياده على التكثيف الشعري ؛ لذلك فالأحداث تدور حول الموقف أو الشخصية ، ولا تهم كثيراً بالمنظر أو المشهد أو الصورة أو الخلفية الوصفية . هذا بالإضافة إلى التركيز على التحليل النفسي ، وتيار الشعور واللاشعور عند الشخصيات . أما عن المضمون الفكري فيكاد يكون نفسه الذي عرفناه في ديوان «قلعة اللورد ويرى» في حين أن الصور الشعرية مستمدة من الإنجيل وتجدد الجحيم الذي يحلقه الناس بأنفسهم لكي يعيشوا فيه . لكن الجحيم هذه المرة ليس مدينة بوسطن بعينها ، لكنه المجتمع كله بكل ما يحمله من تاريخ ومعتقدات وأساطير تجعل العنف رائد الجميع ، لا فرق في هذا بين صبي وكهل ، وبين امرأة ورجل .

وضحت الاتجاهات الفنية والفكرية نفسها في دواوين لويل التالية مثل ديوان «من أجل الاتحاد الذي مات» عام ١٩٦٥ ، وديوان «بالقرب من المحيط» عام ١٩٦٧ ، لكن لم يكن نشاطه مقصوراً على تأليف الشعر الخاص به ، بل كان مغرمًا بنقل تراث الشعراء الأجانب إلى مجال الشعر الأمريكي ؛ كما فعل من قبل في قصيدة «الناس فوق الإتيادة» التي قلدها فيها الشاعر اللاتيني فيرجيل . كذلك أصدر عام ١٩٦١ ترجمة خاصة به لمسرحية راسين «فيدرا» ، وفي العام نفسه قام بتقليد أشعار هوميروس ، وسافو ، وفيثون ، وبودلير ، ومالارميه ، وويلك ، وباسترناك وغيرهم .

هذا يدل على خلفيته الثقافية والأدبية العريضة والتي عملت على توسيع أفقه الشعري حتى شمل ضمير الأمة الأمريكية كلها . وربما كان أروع ما في هذه الترجمات أنها لم تكن مجرد تقليد حرفي ، بل كانت إبداعاً شعرياً بمعنى الكلمة . كان هدفه الأساس يمكن في إراء الشعر الأمريكي المعاصر بتجارب الشعراء الآخرين ابتداء من هوميروس حتى باسترناك ؛ لذلك تبوأ روبرت لويل هذه المكانة الريادية في الأدب الأمريكي المعاصر .

(١٨٩٣ - ١٩٦٠)

جون ماركاند من الروائيين الأمريكيين الذين تخصصوا في الرواية الاجتماعية التي تلقى الأضواء الفاحصة على الأنماط والطبقات والمعادن التي تشكل المجتمع المعاصر. كان قد بدأ حياته بالروايات البوليسية التي لاقت رواجاً كبيراً بين جمهور القراء العاديين ، لكنها لم تسترِعَ نظر النقاد والمثقفين الذين يبحثون عن الفكر الناضج ، وليس عن مجرد التسلية والإثارة الوقتية . ومن الواضح أن ماركاند لم يكن مستريحاً لهذا الإهمال ، لأنه أدرك أن مكانته في مجال الرواية الأمريكية ستكون رهن المدى التي ستبلور فيه المجتمع وتجعل القراء أكثر وعياً به ؛ من هنا كان تحوله إلى الرواية الاجتماعية التي نقد فيها السلبات التي تحيل المجتمع إلى كيان فاقد الشخصية والملامح ، وإن كان النقد الاجتماعي قد جاء في الرتبة الأولى قبل ضرورات الشكل الفني فإنه منح رواياته نوعاً من الجدية الفكرية ، وخاصة أنه لم يرتبط محلياً بمجتمع بوسطن الذي ركر عليه نقده ، بل اتخذ منه شريحة لكي يفتى المجتمع الأمريكي ككل .

ولد جون ماركاند في مدينة ويلمنجتون بولاية ديلاوير ، تلقى تعليمه في ماساتشوستس التي انتقلت إليها أسرته في صباه والتي أصبحت قاسماً مشتركاً في الخلفية الوصفية التي في معظم رواياته وقصصه القصيرة . حصل على منحة للدراسة في جامعة هارفارد ، كما اشتغل بالصحافة ، وتقل بين الصحف والمجلات التي تصدر في بوسطن ونيويورك . في الحرب العالمية الأولى عمل ملازماً أول ، ومنذ عام ١٩٢١ تنقل فقط بين مدينتي نيويورك وبوسطن مع بعد الرحلات الصحفية والثقافية إلى بلاد الشرق . وكان قد بدأ حياته الأدبية بكتابة مجموعة من اللقطات والصور في كتاب « الأمير والبحار » عام ١٩١٥ . أثبت مهارته في الوصف الدقيق الذي ينقل للمنظر يجذبه كأنه أمام عيني القارئ . وهو المنتج الذي إتبعه في كتابه التالي « الجبلان الصامت » ١٩٢٢ الذي وصف فيه المناظر التي عاشها في طفولته في نيويورك بورت في ماساتشوستس . في عام ١٩٢٣ بدأ بممارسة القصة القصيرة

في كتابه «أربع حكايات» من نفس النوع .».

كان أول اهتمام له بقضايا المجتمع المعاصر قد برز في رواية «الشحنة السوداء» ١٩٢٥ التي تدور حول تجارة الأفيون . وفي العام نفسه تعرض في رواية «لورد تيموثي ديكستر» لجمع نيوإنجلاند من خلال تاريخ حياة بطله ، كذلك في رواية «ثل الخطر» ١٩٣٠ يركز ماركاند على الوضع الاجتماعي وتأثيره على حياة الفرد ، وهي الرواية التي اعتبرها النقاد البداية الحقيقية للرواية الاجتماعية التي سادت كل أعمال ماركاند فيما بعد . وأمدته رحلاته إلى الشرق بمادة لبعض قصصه كما نجد في «نهاية المطاف» ١٩٣٤ ، و«مينج بيلو» ١٩٣٤ ، و«اختفاء البطل» ١٩٣٥ ، و«شكرًا . . مستر موتو» ١٩٣٦ . كانت الرواية الأخيرة بداية لسلسلة من الروايات البوليسية التي يؤدي بطولها الجاسوس الياباني للهرب مستر موتو .

أما المرحلة الثانية في روايات ماركاند وقصصه فقد بدأت برواية «المرحوم جورج آبل» ١٩٣٧ التي تلازمها بجائزة بوليتزر نظراً للتصور التهكمي الذي يقوم ماركاند من خلاله حياة عائلة من عائلات بوسطن تعيش مرحلة التبحر التي تشل أفكارها وحركاتها تماماً . كانت أول رواية لماركاند يتم بها النقد وينعوضون لها بالنقد والتحليل مما جعله يدخل في الباب المؤدى إلى تراث الرواية الأمريكية . كما لاقت رواجاً كبيراً بين القراء ، مما شجع ماركاند على تحويلها إلى مسرحية بالاشتراك مع جورج س . كوفان عام ١٩٤٦ . وقد قارنها النقاد برواية ساتيانا «آخر المتطهرين» من حيث تعرضها لأنماط مجتمع بوسطن المغلق الضيق . يسرد ماركاند روايته على لسان الراوي الذي يتذكر الأحداث طبقاً لسياقها الزمني ودلالاتها الاجتماعية . ويعلق الراوي على المواقف بأسلوب مهذب ، هادئ ، رزين يسأل في رفق إلى وجدان القارئ ، وعندما يسخر الراوي من الشخصيات لا يعنى نفسه من السخرية أيضاً من خلال سرده لحياة جورج آبل .

ولد بطل الرواية جورج آبل في أسرة عريقة وموسرة . كان آبل قد تخرج في جامعة هارفارد عام ١٩٦٢ ووقع في غرام فتاة صعبة المراس تدعى ماري موناغان . وعندما بصبه اليأس ينجح في رحلة بحرية يعود منها لكي يدرس القانون . ثم يتزوج ، ويكرس حياته للمشروعات الخيرية ، ويقضي وقت فراغه في هواية جمع التحف البرونزية المصنوعة في الصين ، وتغر الأيام ويشعر أن الأجيال التالية لا تسلك طبقاً لقيمه وتقاليده ، فيتروى ويشعر بالغربة بعد أن كان مركزاً لدائرة النشاط الاجتماعي ، فقد قضى زحف الآيروندين المهاجرين على الملامح التقليدية التي عرفت بها بوسطن . يقول الناقد تشارلز . ا . برادي : إن ماركاند قد نجح في تجسيد حياة أهالي بوسطن التي يحينها على الهامش ، كما نجح أيضاً في مزج التهمك بالتماطف مع شخصياته ، وهي مهمة فنية صعبة ، لأنه غالباً ما يسيطر أحدهما على الآخر التهمك أو العاطفة . لم يحاول ماركاند أن يستخدم لغة بلاغية طنانة ، بل استعان بالأسلوب السلس البسيط الذي يعكس حياة الإنسان العادي في المجتمع المغلق .

في رواية «ويكفورد بوينت» ١٩٣٩ يؤكد ماركاند الخط الذي بدأ في الرواية السابقة . فقيا يطور مسألة عائلة أرسطراطية جار عليها الزمن ، لكنها لا تريد التخل عن مظاهر الماضي السعيد . يقول النقاد : إنه من المحتمل أن يكون ماركاند قد استمد شخصيات روايته من أقاربه وأفراد عائلته ، لكن ماركاند لا يصل إلى حدود الميولدراما ، فعلى الرغم من أن الأسرة تعتمد على الديون في المحافظة على مظاهرها الاجتماعية فإن الدائنين

لا يصفون عليها بنصف من أجل الوفاء بها . تعيش الأسرة بالقرب من بوسطن ، ولا نجد هدفاً تعيش له سوى أوهام التمييز الاجتماعي الذي اندثر ، وما زالت تثرثر به بمناسبة وغير مناسبة على حين لا تفعل شيئاً حقيقياً يثبت أنها تستحق مثل هذا التمييز .

في رواية « هـ . م بولام المحترم » ١٩٤١ يعتمد جسم الرواية على سرد البطل للذكريات التي يسجلها كتابة . وتختلف هي ورواية « المرحوم جورج آبل » في أن بولام يتمكن من الهروب من مجتمع بوسطن وقيوده الموقعة عن طريق تطوعه للقتال في الحرب العالمية الأولى . يقع في غرام ملتهب مع فتاة من نيويورك ، لكنه - مثل جورج آبل - يتزوج الفتاة التي تختارها له عائلته . ويستمر الصراع الدرامي في الرواية ؛ لكن يغطي المواجهة التي تحدث بين بولام وزوجته . وتسخر الرواية من مجتمع الطبقة الراقية في بوسطن والتغير الذي طرأ على أخلاقياتها في أعقاب الحرب العالمية الأولى .

كانت الحرب مضموناً لمعظم روايات ماركاند الاجتماعية نظراً للتغيرات الجذرية التي تحدثها في جسم المجتمع . في رواية « توبة سريعة » ١٩٤٥ يبلور ماركاند قصة زواج حدث بسرعة مع أحداث الحرب اللاحقة . بل إن حركة المجتمع حرب خفية في ذاتها ؛ كما نجد في رواية « ابنة الرأسمالي العاني » ١٩٤٦ التي تصف الصراع العنيف الذي ينطوي عليه المجتمع الرأسمالي ، والذي ينتقل من جيل إلى آخر يحكم انتقال الثروة مع الأجيال . في رواية « نقطة اللاعودة » ١٩٤٩ يتجسد أمانا المجتمع من خلال شخصية موظف بأحد البنوك في انتظار الترقية والعلواء . تتميز الرواية بالعنف والقسوة على أساس أن دنيا المال والتجارة والأعمال قادرة على قتل كل التطلعات الروحية داخل الإنسان ؛ فقد تعلقت حياة تشارلي جراي بأمل الحصول على الترقية حتى يتمكن من تحسين معيشته . يعبر النقاد رواية « نقطة اللاعودة » من أفضل روايات ماركاند على الرغم من أنها تنتمى إلى رواية للمسح الاجتماعي . لكن مأساة بطلها الذي سحقته الضغوط المادية روحه قد جنبها التحول إلى مجرد دراسة اجتماعية .

في رواية « ميلفيل جودوين » . إس . إيه ١٩٥١ يتعرض ماركاند لمراحل التطور التي تقع في حياة أحد القادة العسكريين في أمريكا من خلال سلسلة متتابعة من الأحداث الواقعية والمواقف الحية . يتبع ماركاند في تشكيل الرواية أسلوب اللقاء الصحفي الذي يستمر لمدة أيام متوالية بين أحد الصحفيين وجودوين الذي تتكشف لنا شخصيته تدريجاً من خلال ردوده على الأسئلة التي تمس قضايا المجتمع المصيرية من حرب و سلام ، ومن صراع واستقرار ، ومن حركة وجمود ؛ وهي التنويعات الأساس التي تشكل معظم روايات ماركاند . في رواية « إسماء : المخلص ويليس ويد » ١٩٥٥ يعود ماركاند إلى النعمة التي عاجلها نفسها من قبل في « نقطة اللاعودة » ، وهي الآثار المدمرة لدنيا المال والأعمال على الطبيعة الإنسانية التي غالباً ما تتحلل عن جوهرها التي يفصل الصراعات المادية ومتطلباتها . أما رواية « النساء وتوماس هارو » ١٩٥٨ فتتخذ مضمونها من الحياة للمسيحية في نيويورك في العشرينيات . وقد اتخذ ماركاند مضامين معظم رواياته من خبراته الشخصية وعلاقاته العامة ، مثله في ذلك مثل معظم الروائيين الواقعيين الذين ينظرون إلى المجتمع من خلال حركته وأثرها

المباشر على الأفراد في حياتهم اليومية ؛ لذلك تميزت رواياته بالبساطة والسلامة والمباشرة في أحيان كثيرة بحكم أنه حرص على أن يحمل منها مرآة للعصر . وإذا كانت رواياته ترتبط بعصر محدد ؛ لما جعلها رهينة قوالب واقعية معينة - فإن روح السخرية التي تتردد بين الإيلام والتعاطف قد جعلت أعماله ترتفع إلى مستوى الروايات الواقعية التي نرى الإنسان في جوهره الثابت الأصيل على الرغم من مظاهر المجتمع للتغيرة والتقلبة حوله .

(١٨٩٨ - ١٩٥٠)

إدجار لي ماسترز شاعر أمريكي استطاع أن يجعل من قصائده تجسيدا فنياً نابضاً بحياة سكان المدن الصغيرة الذين يكابدون المجتمع التقليدي ذا الألق الضيق ، والذين تحولت حياتهم إلى مجرد قوالب متحجرة وعادات لا معنى لها . تزخر قصائده بالبعد السيكولوجي الذي يتغلغل في نفوسهم ويظهر لنا العلاقة بين الظاهر الاجتماعي والانفعال النفسي المتناقض له في حقيقته تماماً ، لم يقف ماسترز موقف التفرج اللامبالي من شخصياته ، بل أحاطها بكل الفهم الذي يجمع بين التعاطف والموضوعية . وعلى الرغم من أن بعض شخصيات قصائده مثل لوسينديا ماثولوك قد استطاعت أن تحقق وجودها بالأسلوب الذي يرضيها ويشبعها فإن أغلبية الشخصيات عاشت في جو محاط باليأس والمرارة والإحباط . وقد أثر أسلوب ماسترز على شعراء جيله والجيل الذي تلاه عندما ربط الشعر بالواقع المعاصر ، وتحلّى عن الأوزان التقليدية باعتياده على الشعر الحر الذي وصل إلى درجة الشعر الممتور في كثير من الأحيان . وجد أن تصوير الحياة في مدن الغرب الأوسط الأمريكي لا تحتمل قوالب الشعر الموزون والمقفى ، ولذلك حطم هذه الأوزان والقوافي بهدف الانطلاق في التعبير السيكولوجي والتجسيد الاجتماعي . ولد إدجار لي ماسترز في مدينة جارتيت بولاية كانساس ، درس القانون بناء على رغبة أبيه الذي اشتغل بالمحاماة والسياسة ، وذلك على الرغم من مقاومته لهذه الرغبة ، وصرّح له بالمثل أمام المحاكم في عام ١٨٩١ مارس المهنة في شيكاغو بنجاح ، وذاعت شهرته ، وزاد دخله إلى درجة الثراء . وعندما وجد أنه تمكن من دراسة القانون بمفرده في مكتب أبيه ، تضاعفت ثقته في نفسه في أن يتعلم فروعاً أخرى من المعرفة ، فدرس بنفسه اللاتينية واليونانية وتبحر في الاطلاع على الفلسفة والأدب الإنجليزي ، وعندما بلغ مرحلة الثقافة الشاملة التي منحتها النظرة الثاقبة أحس بدافع قوي للكتابة عامة وللشعر خاصة ، فأصدر عام ١٨٩٨ ديواناً شعرياً لم يلق رواجاً . وحتى عام ١٩١١ كان قد نشر عشرة دواوين كان لها مصير الديوان الأول نفسه .



في عام ١٩١٤ قدم وليام ماريون ريدى صاحب مجلة «ريدى ميور» إلى ماسترز نسخة من كتاب ج. و. ماكيل «الحكم والأمثال المختارة من ديوان الشعر الإغريق». كان ترجمة ثرية وافية لها بالإنجليزية مصحوبة بالأصل اليوناني. اهتم وجدان ماسترز لهذا الكتاب وأوصى له بكتابة تحفته الشعرية التي أفسحت له مكانة مرموقة في تراث الشعر الأمريكي. كانت هذه التحفة هي ديوان «مختارات نهر سيون» الذي صدر عام ١٩١٥. كان هدفه هو تكوين سلسلة من المراثي التي تكتب على شواهد القبور، لكن الموتى هذه المرة هم الذين قاموا بكتابتها! لم تكن المراثي مجرد ذكر لحسن الموتى، لكنها كانت سيرة ذاتية مكتوبة بتركيز شديد وبكثافة بالغة. من خلالها استطاع ماسترز أن يُنقل الأجيال السابقة التي كانت تسكن القرية، وجعلها تتكلم عن آمالها وآلامها، والأسلوب الذي عاشت به حتى يوم وفاتها. ظهرت المختارات سلسلة أولاً في مجلة «ريدى ميور»، وأحياناً تحت الاسم المستعار وبسترفورد. كان ماسترز قد نوى تسميتها «مختارات السهول الوادعة»، لكن ريدى اعترض وظهرت عام ١٩١٥ باسم «مختارات نهر سيون» الذي اشتهر به ماسترز فيما بعد.

ذاعت شهرة ماسترز وتوالت دواوينه الواحد بعد الآخر: «أغاني السخري» ١٩١٦، و«الصخرة الجائعة» ١٩١٩، و«كتاب يوم القيامه» ١٩٢٠، و«مختارات نهر سيون الجديدة»، و«أشعار الناس» ١٩٣٦، و«العالم الجديد» ١٩٣٧، و«أشعار الجنوى» ١٩٤١ وغيرها، لكن الاهتمام بأشعاره تضاعف بمرور الوقت، وأصبح يعرف بديوان «مختارات نهر سيون» فقط. هاجم النقاد أعماله الأخيرة على أساس أنها تنتمي إلى مجال البلاغة اللفظية أكثر من انتمائها إلى عالم الفن الشعري. لم يقبل ماسترز هذا النقد بارتياح، بل صرح بضيقة سواء من النقاد أو القراء عندما صرخوا النظر عن إنتاجه الشعري! وضع هذا الضيق في أعماله الأخيرة التي تنتمي إلى مجال الدراسات النقدية عندما كتب عن مارك توين عام ١٩٣٨، ووصفه بالفصيح والياس والإحباط وكأنه كان يصف نفسه تماماً.

مارس ماسترز أيضاً كتابة الرواية، فألف رواية تاريخية عن البطل الديمقراطي ستيفن دوجلاس، كما كتب قصصاً اتخذ مضمونها من أحداث طفولته وذكرياتها، مما أفراه بعد ذلك بكتابة سيرته الذاتية بعنوان «عبر نهر سيون» ١٩٣٦، وكتب أيضاً سيرة كل من الشاعرين «فاشيل لنمساي» ١٩٣٥ و«وولت ويتان» عام ١٩٣٧. وربما كان من أسباب رفض الجمهور له منذ مطلع الثلاثينيات أنه ألف كتاباً عام ١٩٣١ بعنوان «لنكون الرجل» وفيه هاجم لنكون بقسوة منقطعة النظير مدعياً أن هذا الرئيس الأمريكي الذي وقعت الحرب الأهلية في عهده كان السبب الرئيسي في تعمير الحرية الأمريكية. كان ماسترز متأثراً في هذه النظرة إلى حد كبير بعده الذي كان من معارف الرئيس لنكون، لكنه لم يكن له أي تقدير. ومن الطبيعي أن يهاجم الجميع كتاب ماسترز الذي حاول أن يشوه صورة بطولهم القومي الشهير. كان على رأس حملة الهجوم النقاد الموزنتون الذين لم يمتسوا أي عذر لماسترز في كتابة مثل هذا الكتاب. ظل ماسترز يعاني من الإهمال والتجاهل واللامبالاة بعد انحسار الهجوم عليه على الرغم من اختياره زميلاً في أكاديمية الشعراء الأمريكيين عام ١٩٤٦. ومات بعد ذلك بأربع سنوات حيث دفن في مقابر مدينة بيتسبرج محاطاً بشواهد القبور التي تحمل أسماء الشخصيات التي كتب عنها في ديوانه الشهير «مختارات نهر سيون» بناء على وصيته. وكأنه أراد أن يعمل من نفسه بعد موته إحدى هذه

الشخصيات المسوية التي خضعها المجتمع قبل أن تموت بالفعل ؛ فظلنا ألقى اللوم على المجتمع الذي لا يرى في الحياة سوى الآفاق الضيقة والتقاليد للتضفة والوجود الآسن .

لعل شهرة ديوان ومختارات نهر سيون « ترجع إلى النظرة الموضوعية التي نظر بها ماسترز إلى مضمونه ، فهو لم يحاول أن يقف مع الفرد ضد المجتمع ؛ كما يفعل معظم الرومانسيين ؛ لأنه لم يجد حداً واضحاً يفصل بين المجتمع والفرد : فالفرد هو الوحدة الأولى للمجتمع الذي لا بد أن يكون فاسداً إذا كانت الوحدات المكونة له فاسدة ؛ لذلك تبدو الأموات الذين يتكلمون في الديوان على حقيقتهم العارية التي عاشوا بها في الحياة : فهناك التكبر ، والمتجبر ، والقنوع ، والمغرور ، والفاقد ، والمرائي ، وللتسلط ، والقوى ، والضعيف ، والوضيع ، والوديع ، واليائس ، والذي باع كرامته بثمن رخيص ، والمهاجر من أوديسا ومن ألمانيا ، واليهودي المنبوذ ، والتاجر الثرى . . إلخ : لا يحاول ماسترز أن يتخذ موقفاً متحازاً إلى أى منهم ، بل يحسد حركة المجتمع بكل صراعاتها وتناقضاتها من خلالها . وتمثل النغمة الأساس للديوان في الجملة التي كتبها لوسينديا ماتولوك على شاهد قبرها والتي تقول : « إن حياة الإنسان كلها تضيق في البحث عن الأسلوب الذي يستطيع أن يجب به هذه الحياة . » ، لذلك فالحياة سراب دائم ومستمر ، ومع ذلك فهي تفرى البشر بأن يلهوها في أعقابها .

كان ماسترز موقفاً في استخدامه للشعر الحر الذي ساعده على تجسيد تيار الشعور واللاشعور عند شخصياته ؛ وخاصة أن كل كلام الشخصيات كان عبارة عن اعترافات متوالية تفصح فيها عن مكتوبات قلوبها ، وكان ماسترز طموحاً في ديوانه عندما أراد أن يجمع الموت والحياة في وحدة موضوعية واحدة ؛ فهي في نظره وجهان لعملة واحدة هي الوجود أو الكون . لم يكن اهتمامه مركزاً على مجتمع بعينه مرتين بمرحلة زمنية محددة ، بل اتخذ من العلاقة العضوية بين الفرد والمجتمع وبين الحياة والموت خطاً درامياً ربط به أجزاء ديوانه ؛ مما جعله من العلامات البارزة في تطور تراث الشعر الأمريكي .

عرفت الأدبية الأمريكية فيليس ماكجنلي بريادتها في مجالين : مجال الشعر الحقيق الذي يقترب من فن الزجل ، ومجال أدب الأطفال الذي لا يقبل عليه أدباء كثيرون لبعض الاعتبارات السيكولوجية والتجارية : فالأدب مطالب بأن يدرك تماماً للنهج الذي يفكر به الطفل حتى يصل إليه من المدخل الذي يمكن أن يفهمه ، وهذا إمكان لا يتوفر في أي أدب ، أما من الناحية التجارية فجمهور الأطفال محدود من حيث عدم وجود إقبال منتظم على أعمال أدبية معينة ، ومن ثم لا يستطیع الناشر أن يحسب احتمالات الربح والخسارة ، ومع ذلك خاضت فيليس ماكجنلي هذا المجال بحماسة تحسد عليها ١ هذا بالإضافة إلى نقدها الدائم لجسمة المعاصر في أزجالها وأشعارها الحقيقية ، لكن نقدها لم يكن قاسياً أو عنيفاً أو مريراً ، بل كان زائراً بروح الدعاية الرقيقة التي تلمس وتقرى كل مظاهر التفاهل الاجتماعي التي عرفها القرن العشرون .

ولدت فيليس ماكجنلي في مدينة أونتاريو بكندا ، هاجرت عائلتها إلى الولايات المتحدة منذ صباها المبكر حيث تلقت تعليمها في كولورادو ، ثم أكملت دراستها العليا في جامعتي يوتا وكاليفورنيا . بدأت حياتها العملية بالتدريس في المدارس الثانوية ، كما اشتغلت بالإعلان والدعاية ، وأخيراً بالصحافة . عندما اكتشفت أن مستقبل حياتها يمكن أن يعتمد على موهبتها في كتابة الشعر الحقيق وقصص الأطفال - لم تبدأ بنظرة الناس إلى قيمة الزجل كنشاط شعري لا يرقى إلى مستوى الأدب الكلاسيكي ، بل اعتبرت أن مهمتها هي إقناع القراء عملياً بالقيمة الراقية والمفيدة لهذا الفن . أصدرت على هذا الأساس أول ديوان زجل لها بعنوان «على التقيض من ذلك» عام ١٩٣٤ ، وبه أصبحت رائدة الزجل في الشعر الأمريكي ، وظلت تمارس هذا الفن من خلال عملها في مجلة النيويورك التي اعتبرت مدرسة قائمة بذاتها في هذا الاتجاه . نجحت بالفعل في اكتساب احترام القراء وتقديرهم ، بل إن الشاعر الإنجليزي الكبير و . ه . أودن كان من المعجبين المتحمسين لها لدرجة أنه كتب

مقدمة ديوانها الجامع الذي صدر عام ١٩٦٠ بعنوان : «ثلاثة أضعاف» .

تولت أعمال فيليس ماكجنل الزجلية منذ أول عمل لها عام ١٩٣٤ ، فنشرت «الأزواج صعبو المراس» ١٩٤١ ، و«أحجار بيت من زجاج» ١٩٤٦ ، و«أهالي المدينة» ١٩٤٨ ، و«من المحطة» ١٩٥١ ، و«عيد ميلاد سعيد ، وسنة جديدة سعيدة» ١٩٥٨ . حازت جائزة بوليتزر عندما صدر ديوانها الكبير «ثلاثة أضعاف» ١٩٦٠ ، الذي اختارت فيه معظم قصائدها التي كتبها على مدى ثلاثة عقود ، أما بالنسبة لكتب الأطفال فقد كتبت قصصاً زائفة بالثوبق والتسليّة مثل «الحصان الذي يعيش في الدور الثاني» ١٩٤٤ ، و«التوم المخدوع» ١٩٥٢ ، و«سكر وتوابل» ١٩٦٠ ، كما كتبت سلسلة من المقالات التي شرحت فيها مضامينها الفكرية الأساس ، وجمعتها في كتاب «ملكة القلب» ١٩٥٩ .

يفسر النقاد ووقوف فيليس ماكجنل في هذا الميدان وحدها - بأن الأدباء لديهم حساسية معينة تمنعهم عن خوض مجال الشعر الخفيف حتى لا يتهمهم الناس بضحالة ثقافتهم ، وعلى الرغم من عدم وجود علاقة حقيقية بين الثقافة الفصحى والشعر الخفيف ، فإن هذا الإيماء غالباً ما يمنع عن قيام مدرسة لها تلاميذ في هذا المجال . لكن قد يكون لهذا الوضع المنعزل ميزة بالنسبة للأديب ، فهو يتمتع بالثفرد وحرية الحركة والابتكار ، لأنه ليس من التقاليد الراسخة ما يجبر على حرته ، لذلك استطاعت فيليس ماكجنل أن تلقى بأصواتها الفاحصة في كل انحاء ، وعلى جميع زوايا المجتمع دون حرج أو حساسية : فأرابتا في قصائدها نادى القرية ، وكنيسة الإقليم ، وأطفال المدرسة ، وحلّة الكوكبيل التي يتجاذب فيها الحاضرون أطراف الحديث حول الأدب الذي لا يفقهون فيه شيئاً كذلك ركزت الشاعرة ضحكاتها الساخرة على كل مظاهر الحماقة والنفاق والرياء وادعاء اللهارة غير العادية والإسراف في العاطفة والتسلق الطبق وتقليد الأرستقراطية ،

من خصائص الرجل أول الشعر الخفيف أنه يعتمد على أسلوب سلس وواضح ومباشر حتى يصل إلى أكبر عدد ممكن من القراء ، لذلك تختفي منه الصور والرموز المعقدة غير المباشرة التي قد نجدتها في الشعر الكلاسيكي ، فالقارئ العادي لا يحتمل التأمل العميق للتأني بحثاً وراء الدلالات والمعاني الدفينة ، بل يريد أن يلتقط مغزى القصيدة من أول وهلة ، لكي يتفعل بها انفعالاً تلقائياً وسريماً ، فإذا أرادت فيليس أن تضحك من أحد الأنماط الاجتماعية فعليها أن تحوله في ضربة فرشاة سريعة إلى لغة كاريكاتيرية لكي تظهر في الحال أوجه النقص الإنساني التي فيه . وهي ليست ضد الأوزان التقليدية للشعر أو إثارة الأحاسيس الإنسانية المرفهة إذا ما كانت في خدمة الهدف الذي كتبت القصيدة من أجله ، لكن الشعر الخفيف بصفة عامة يتعامل ، هو والعقل قبل تعامله مع العاطفة ، لأن روح الدعابة والكوميديا والفكاهة والسخرية من الأدوات التي يستخدمها العقل الإنساني لتصحيح الأوضاع المقلوبة ، ولإعادة الأمور إلى نصابها .

ليس المقصود بالشعر الخفيف أن يحتوي على مضامين خفيفة ، بل على التقبض من ذلك تماماً : ففي إمكانه التعامل مع أخطر القضايا الفكرية بأسلوبه السلس الذي يمكن أن يصل إلى أبسط الناس ثقافة وعلماً ، بهذا يمتلك ميزة قد لا تكون للشعر الكلاسيكي : ففي قصيدة «اليوم التالي ليوم الأحد» تحلل فيليس ماكجنل علاقة الإنسان بمآلقه ، وكيف يقف الجميع سواسية أمامه في خوف وخشية ؟ وكيف أن إيمان الإنسان بالله خالق الكون

يعد صدام الأمتن الذى يمنح المجتمع الإنسانى من الترخول إلى غابة زائغة بالوحوش المفترسة .  
يقول النقاد : إن فيليس ماكجنلى قد نجحت فى بلورة روح الإنسانية بكل بساطتها فى قصائدها ، ولم يمنحها  
الأسلوب الخفيف السريع أو الأوزان البسيطة القصيرة من أن تقوم بهذه المهمة الجليلة . وهذا يدل على أن خفة  
المعالجة الشعرية لا تعنى السطحية أو الضحالة أو التفاهة ؛ وإنما الميزة بالتوظيف الدرامى لأداة التوصيل ؛ حتى  
تصل الشحنة الفكرية والوجدانية إلى القارئ كما أرادها الشاعر . وهذا ما نجحت فيه فيليس ماكجنلى إلى حد  
كبير بحيث أعادت احترام الناس وتقديرهم لفنون الرجل أو الشعر الخفيف ؛ مما أغرى شاعراً كبيراً مثل أودن  
بأن يكتب لها مقدمة ديوانها ، ومما يدل على تلاشى الحدود بين ما يسمى بالشعر الكلاسيكى والشعر الخفيف .

• • •

أرشيبالد ماكليش من كتاب المسرح والشعراء الأمريكيين للمعاصرين ، جمع بين المسرحية والقصيدة ، واستطاع أن يكتب مسرحيات شعرية في عصر ساد فيه النشر على المسرح العللى بصفة عامة ، وربما كان هذا هو السبب الحقيقي في أن يقتصر جمهور مسرحه على صفوف المثقفين في أوروبا وأمريكا . لكنه حاز شهرة شعبية ضخمة وخاصة على مسارح برودواى عندما أخرج له الياكازان عام ١٩٥٨ مسرحية « ج . ب » الشعرية التى تتخلل من قصة أيوب التى مضمونها لها مع إسقاطات أخلاقية معاصرة له .

وماكليش من الأدباء ذوى الخلفية الثقافية العريضة التى تمنحه وعيا حادا بكل كلمة يكتبها . وقد ساعدته هذه الخاصية على الانتقال من مرحلة الذاتية التى سيطرت على أعماله المبكرة إلى نضج الموضوعية التى تميزت به فصالده ومسرحياته التى تلت المرحلة الأولى .

ولد أرشيبالد ماكليش في مدينة جليكنو بولاية إلينوى ، كانت حياته المبكرة مزيجاً عجيباً من الخبرات والوظائف والثقافات ، درس القانون في كل من جامعتي ييل وهارفارد ، ثم خدم في القوات المسلحة الأمريكية في أثناء الحرب العالمية الأولى ، واشتغل بالقانون في بوسطن بين عامي ١٩٢٠ و ١٩٢٣ ، لكنه هجره إلى الأدب الذى بدأ به مستقبل حياته عندما نشر أول أعماله الشعرية « البرج العاجى » عام ١٩١٧ . عاش في فرنسا منذ عام ١٩٢٣ خمس سنوات كتب خلالها « الزواج السعيد » و « وعاء الأرض » و ١٩٢٥ . ألف أيضا في العام نفسه مسرحية بعنوان « نويودارى » ثم « طرقات في ضوء القمر » و ١٩٢٦ « هاملت ا » . ماكليش و ١٩٢٨ . وعندما عاد إلى الولايات المتحدة رأس تحرير مجلة « فورتشن » في الفترة بين عامي ١٩٢٩ و ١٩٣٨ ثم عمل أميناً لمكتبة الكونغرس في أثناء الحرب العالمية الثانية ( ١٩٣٩ - ١٩٤٤ ) ومساعداً لوزير الخارجية الأمريكية في عامي ١٩٤٤ و ١٩٤٥ ، ثم أستاذاً لعلم البلاغة والكلام في جامعة هارفارد من عام ١٩٤٩ إلى

عام ١٩٦٢ . من أهم أعماله الشعرية والمسرحية « القاهر » ١٩٣٢ و « الفصل الخامس وقصائد أخرى » ١٩٤٨ و « أغاني لحواء » ١٩٥٤ .

يبدو أن الحياة العريضة التي عاشها ماكليش اتعلقت جزءا كبيرا من التركيز الذي كان يمكن أن يقوم به في مجال المسرح والشعر ، فقد استغرقته الحياة العامة لدرجة تجعل حياته الأدبية تبدو وكأنها كانت مجرد ممارسة لهواية محبة في أوقات الفراغ . كان محبا لمعظم الأعمال التي قام بها ، ولم ينظر إليها على أنها مجرد ارتفاق يمينه على مواصلة كتاباته للمسرحية والشعرية ، فالإنسان في نظره يستطيع أن يندمج الإنسانية في أي مجال يوجد فيه . بناء على هذا المبدأ انهمك بكل قواه في المشاركة في وضع دستور هيئة اليونسكو عندما اشغل مساعدا لوزير الخارجية الأمريكية ، بل عمل أيضا رئيسا للهيئة نفسها . أثرت هذه الأنشطة المتعددة على نظرة النقاد إلى أدب ماكليش بحيث وضعوه في مرتبة عالية لإنجازات معاصريه مثل ت . س . إليوت وإزرا باوند وروبرت لويل . فقد بدأ الأدب أحد هذه الأنشطة التي لم يكرس لها حياته كلها ، لكن هذا لا يمنع عن إلقاء نظرة موضوعية على إنجازات ماكليش للمسرحية والشعرية أو المسرحية الشعرية .

إن السمة الأساس التي تميز بها أدب ماكليش هي انتقاله تدريجيا من مرحلة التعبير الذاتي إلى مستوى التجسيد الموضوعي ، ومن أدب البرج العاجي الذي يمتز فيه الشاعر أحاسيسه الشخصية إلى الشعر الذي يسعى إلى احتواء الحياة بكل صراعاتها وتناقضاتها . ولعل أول ديوان له « البرج العاجي » ١٩١٧ يمثل المرحلة الأولى التي لم تستمر معه لفترة طويلة والتي بلغت قمتها في « هاملت » ١ . ماكليش « ، ثم اندثرت تماما ليحل محلها الالتزام بالإنسانية ، والأدب الذي يسعى إلى الإنسان الأفضل كما صرح بذلك في مقالاته التي نشرها عام ١٩٥٠ بعنوان « الشعر والرأي » وعلما نادى ماكليش في العشرينيات بأن الشعر هيكل مقدس لا يتأق للسياسة والأموار العامة الجارية أن تدخل عماره ، لكن ماكليش تغير كثيرا للدرجة أن النقاد وصفوا حياته وأدبه بأنها ظاهرة تحمل في طياتها الثقافة والشعر والأكاديمية والحيرة بالحياة .

#### التطور الفني لشعره :

تمثل « هاملت » ١ . ماكليش « الخصائص الفنية المميزة للمرحلة الأولى من شعر ماكليش ، فقد دفعت الذاتية المتضخمة للشاعر إلى استخدام الأساليب البلاغية الطائفة التي قد تخرج بشعره من مجال الفن إلى ميدان الخطابة المباشرة ! كان كل هم أن يركز على الأسلوب الأنيق والعرض المباشر لأفكاره ، لكن هذه الوسائل التقليدية لم تنجح له فرصة تحقيق أية إضافة حقيقية إلى تراث الشعر الأمريكي المعاصر . وظل إحساسه بالضياع يطارده حتى وجد ذاته الشعرية في المضامين القومية الكبيرة التي تشترك فيها قطاعات كبيرة من البشر ، كما فعل في « القاهر » قصيدته الملحمية الطويلة التي اتخذ مضمونها من غزو المكسيك . اعتبر النقاد هذه القصيدة بمثابة إعلان عمل من ماكليش بعبوطة أخيرا من برجه العاجي الذي حد من حريته وانطلاقته .

في عام ١٩٣٧ أعلن ماكليش في خطاب أمام مؤتمر الأدباء الأمريكيين أنه فيما يخص بأشباح الفاشية التي تلوح في أفق العالم فإن الكتاب الذين كرسوا أعلامهم للحرية هم أكثر الكتاب التزاما سواء برفضهم أو بولبونها ،

فالحرية هي أرق أشكال الإلتزام الإنساني . اعتبر النقاد ماكليش من أشد الأدباء الأمريكيين الليبراليين التزاما ، فقد كان في منتهى القسوة والحسم في مواجهته للكاتب الذين يلتزمون أيديولوجية سياسية مفروضة عليهم من السلطات العليا ، فهذا هو الإلزام بعينه ، وقرق شامس بين الإلزام الذي يفرض على المفكر الكاتب من خارجه وبين الإلتزام الذي ينبع من داخله بحكم الإقتناع الكامل بالمبادئ الإنسانية التي لا يختلف حولها اثنان يتميزان بالصدق مع الذات قبل الصدق مع الآخرين .

هذا من الناحية السياسية أما من الناحية الأدبية والفنية فكانت لبريالية ماكليش تتجلى في أوضح صورها : كان في منتهى التسامح وسعة الصدر في تقبل الآراء النقدية والفنية المعارضة لاتجاهاته في الشعر والمسرح . وغالبا ما حكوا على شعره بالعجز عن خوض أعماق النفس البشرية ، وعلى مسرحياته الشعرية بخلوها من الصراع الدرامي الذي يجعلها تنبض بالحياة كما نجد في مسرحيته « تلك الموسيقى التي غمرتني فوق المياه » عام ١٩٥٣ التي وصفها النقاد بحق أنها مسرحية تصور حالة شعورية معينة أكثر من اعتيادها على الشخصيات والمواقف التقليدية . هذا على الرغم من أنها تبدو أكثر قيمة فنيا عندما تمثل على خشبة المسرح مما لو اقتصر الأمر على قراءتها ، لكن ماكليش لم يشعر بقيمة أمل من هجوم النقاد عليه ، بل اعتبره ظاهرة صحية خيرا من التجاهل التام لإنجازاته . وهذا أكبر دليل على ثقته بنفسه وبقوته ، ولا شك فقد مكنته حاسته الشعرية من أن يلتقط الإيقاعات والأوزان والألفاظ ذات التأثير الفعال في موقعها من النص ككل .

لم يستطع ماكليش أن يفرض نفسه كشاعر إلا عندما حطم أسوار ذاته الضيقة وخرج إلى الحياة الرحبة ، وكانت النتيجة أن فازت قصيدته الطويلة « القاهر » بجائزة بوليتزر عام ١٩٣٧ . وعندما نشرت أشعاره الكاملة بين عامي ١٩١٧ و ١٩٥٢ حصل على جائزة بولنجن وجائزة الكتاب القومي . وبالرغم من هذه الاعترافات المتكررة بمكانته الشعرية - مازال ماثرا جدل كبير بين النقاد . قد يكون هذا الجدل محقا فها يخص بمرحلته الأولى التي عبرت عن أحاسيسه الذاتية ، كما نجد في قصيدة « إنجيل من أجل هذه الأرض » لكن بالنسبة للشكل والمضمون في دواوينه المتتابة ، وخاصة تلك التي صدرت في فترة ما بين الحربين فن الواضح أنه يتنى إلى مدرسة الشعراء التصويريين أو الإيماجيين ، كما أن شعره يمثل مزجا من روح ت . س . إليوت مع الموموم الاجتماعية والإنسانية والالتزام السياسي المرتبط بقضايا الديمقراطية والحرية الفردية نفسها : قال عنه الناقد إدmond ويلسون عام ١٩٢٧ :

« لقد توصل إلى أفضل الأساليب الشعرية التي لا يمكن أن تفصل عن مضامينه الفكرية . نبغ في القصيدة الغنائية . كما يبرع في التمثيلات الإذاعية والتلفزيونية . وابتداء من كتابه « فن الشعر » ١٩٢٦ ومرورا بقصيدته « لروحان » الفسيفساء من مدينة روكفلر ١٩٣٣ وحتى « سراحية » ١٩٥٩ - فإن هذه الأعمال كلها تبلور النقطة الحرجة التي يلتقي فيها الشعر والسياسة ، وهي نقطة حرجة فعلا ، لأن الشرعيسي دائما إلى اللطاف والتأني على حين تخرج بحار السياسة بتيارات شتى متقلبة تستدعي حلولاً سريعة ومؤقتة . يعتمد الشعر بطبيعته على التأمل الهادئ الفلسفي العميق الذي يحيل المواطن البشرية الحياشية والمتقلبة إلى تجربة نفسية وجدالية متممة . أما السياسة فتهدف في أحيان كثيرة إلى إثارة هذه العواطف ومضاعفة اشتغالها مما يقضي على فرص التأمل الفنى والجمالي .



وإن كان ماكليش قد وقع في بعض الهنات الفنية فعذره في ذلك أنه خاض في مضامين حساسة وملحة نابعة من روح العصر، بل أجبرته على التزلزل من برجه العاجي، ولكنه في الوقت نفسه لم يجاهر الحتميات الفنية والضرورات الشعرية التي يحتمها أدبه وقته.

وقد اعتبره الدارسون الأكاديميون أميرا لشعراء أمريكا لم يتوج رسميا. بلور في شعره روح عصره بكل ما تحمله من قلق مدمر، وحمية وطنية، وحزن دفين، وإيمان بالنفس وبالإنسان. وإن كان الناقد ستانلي كوتنر قد قال عنه: إن فصاحته التي لا مثيل لها تقتصر إلى الكثير من التوتر الدرامي الخلاق، فإن كليات بروكس يؤكد أنه في مجال التأمل للنطق الواعي، والخيال الفني المجالي - لا يوجد من ينافس ماكليش في الأبيات التالية، يقول ماكليش:

«آه من الليالي! إلى أحلرك منها

فالليالي خطيرة. . خطيرة!

إنها زانخة بالرياح المتقلبة المروج

والأحلام التي تطفو بنا إلى شواطئ لا نعرفها

يا تلك الليلة الباردة. . للجمدة!

تبدو في أفقها نجوم غريبة

في حين تصرخ الأصوات اللبحة في كبد السماء

وتلهج باسم لم نسمع عنه من قبل!

وهي الثغرات الفلسفية والفنية التي استمعنا إليها نفسها بوضوح بعد ذلك عندما عرضت مسرحيته الشعرية «ج. ب.» عام ١٩٥٨، وهذا يدل على انساق فكره ونظيره الواضحة المحددة إلى الكون والأحياء.

#### إنجازاته المسرحية الشعرية:

يعتبر معظم النقاد مسرحية «ج. ب.» لماكليش من أحسن المحاولات التي أثبتت قدرة المسرح الشعري على الاستمرار في عصرنا الذي ساد النثر معظم فونه الأدبية، وخصوصا إذا علمنا أن مضمونها المتناهي في ليس سهلا على متفرج التسلية الذي تعود التردد على مسارح برودواي على سبيل ترجية وقت الفراغ. ومع ذلك فقد حققت مسرحية «ج. ب.» نجاحا كبيرا على مسارح برودواي نفسها. يقارن جون جاسنر بين مسرحية الكاتب الإنجليزي كريستوفر فراي «أول مولود» ومسرحية «ج. ب.» من حيث إنها مسرحيتان شعريتان عرضتا في العام نفسه (١٩٥٨) فيقول في كتابه: «المسرح في مفرق الطرق»:

لقد استقبلت حفلة الافتتاح الأولى لمسرحية أوشيسالده ماكليش بمجاسة بالغة من التقاد والجمهور، بل إن الصحافة كانت أكثر حماسة في نحيبها للنص للطبوع، ولا يمكن أن يكون هناك سرغامض حول الخلاف بين «ج. ب.» وبين «أول مولود» لفراي. لقد خدم ماكليش ديناميكيات النص أو محركاتها الداخلية، على حين انغمس فراي في تيار الشعر الفيكوري للرسول للتعب للمتفرج والقارئ. إن «أول مولود» مسرحية بطيئة مملّة

غير متناصفة برغم مضمونها للثى الذى يدور حول تحرير أمة وصراعاتها للواجبة لهذا التحرير بما فى ذلك الصراع الذى تدور رحاه داخل موسى نفسه .

نجحت مسرحية ماكليش لأنه أدرك - على التقىض من فرأى - أن القوة الدرامية النهائية لأية مسرحية تكن فى تطويرها الطبيعي وللتطيق بصرف النظر عن مقدار جبال الأسلوب كعنصر منفرد ، أو مقدار ما فى الصور من خيال أو ما فى الجو من شاعرية : طبق ما كليش هذه الختيمات الدرامية على « سفر أيوب » الذى فى العهد القديم من الإنجيل وبلور من خلاله القضايا الأخلاقية الرئيسة التى واكبت مصائب أيوب وكوارثه التى وقعت على رأس « ج . ب » وكانت القضية الأساسية قد تمثلت فى قدرة الإنسان على الصبر والتحمل والصنح مها امتحنه الله ، ومها جعله يمر بتجارب قاسية . وتبدو إجابة الله على صرخة « ج . ب » المطالبة بالعدالة الأرضية نوعا من تجسيد موقف الإنسان الخائر من الكون الصامت الغامض ، كما نجد فى الفقرة التالية من المسرحية :

« كوابك وثرابات وأقفاص صماء

جياذ صارخة وسط دوائر من الضياء

هذا الكون العجيب وسره النامض ذوالبهاء

به ما لا يمكن تحيله من قوة الأشياء ! » .

جسدت المسرحية الصراع بين الله والشیطان ، بين الخير والشر ، بين الحق والباطل وموقف الإنسان المتردد من هذا الصراع ، وإلى أى جانب ينحاز ؟ فشكلته الأزلية أنه طبع على الخير والشر على حد سواء ، وبه من عناصر الشد والجذب بين العنصرين ما يمكن أن يمزقه لو أنه ظل بين شقى الرشى لمدة أطول من اللازم . ولعل الخلاص الوحيد للإنسان يتجسد فى النهاية التى وصلت إليها المسرحية ، والتى يستنتج فيها « ج . ب » وزوجته التى عادت إليه أن البشرية لا تستطيع أن تعتمد على العدالة الأرضية ، لأن العالم بطبيعته المادية الشرهة لا يحتمل وجود مثل هذه العدالة ، لذلك يتحتم على الإنسان أن يعتمد أساسا على إنسانيته الخاصة به والكامنة داخله والتى تمنحه القدرة على الحب والعطاء . . إن هذه هى الوسيلة الفريدة التى يمكن بها البشرية أن تحصل على أكبر قدر ممكن من العدالة ، أما العدالة بمفهومها المطلق فليس لها وجود فى هذا العالم المادى الذى ينضغ لكل للمقاييس النسبية والمتغيرة .

من ناحية التكنيك المسرحى كان ماكليش فى أحيان كثيرة شاعرا أكثر منه كاتباً مسرحياً . قال بعض النقاد إن مجهوده كجدير بالثناء ، لأنه وجه موهبته الشعرية إلى المسرح ، بدا كما لو كان شاعرا طيلة الوقت على حين لم يكن كاتباً مسرحياً إلا فى جزء يسير من الوقت ، فقد وضع الحل الدرامى لمسرحية « ج . ب » عن طريق محاولات مختلفة غير درامية بحيث وضعت بالقرب من نهاية المسرحية فجوة كبيرة بين صوت الله وتغير موقف « ج . ب » الذى تحول بسرعة إلى موقف آخر دون مرور درامى من داخل النص نفسه :- فبعد أن يستسلم « ج . ب » لإرادة الله فى للنظر السابق على للنظر الأخير فإنه يخفف من استسلامه بالزعم من أنه يستطيع الصمود وحيدا ، وأنه لا يقدر على الاستمرار فى الحياة حتى لو خلت من العدالة المطلقة ، ولكنه يغير موقفه مرة

أخرى عندما تعود زوجته إليه بأن يعلن أن الخلاص الوحيد للإنسان لا يعتمد على استغلاله الذاتي وانفصاله عن بني جنسه بقدر ما ينهض على الحب الإنساني الذى يربط البشر جميعا برباط عضوى .

هناك مستويان لفهم المسرحية وتدورها : الصراع بين الله والشيطان ، والدراما الشخصية لأيوب الأمريكى الحديث : فالصراع الدائر بين مستر زاس وبين نيكلز إنما هو إلى حد كبير العمود الفقري للمواقف كلها التى تدور حول المصائب التى أنهالت على رأس « ج . ب » ولكن زاس ونيكلز يعجبان « ج . ب » ويصبح العمود الفقري أهم للمواقف ذاتها برغم أنها تشكل الجسم الحلى للمسرحية كلها . وإن كان ماكليش قد اهتم بالأبعاد الميتافيزيقية فى النص المكتوب فقد ركز الياكازان فى إخراجه للمسرحية على الحيوية والبعد الدرامى للمموس لشخصية « ج . ب » وأسرته ، كما اهتم أيضا بزخرفة العمود الفقري وتطعيمه بالتفاصيل الفيزيقية ، لكن الابتعاد عن الروح الميتافيزيقى للنص جعل الحدث الرئيس ينتهى فى النصف الأول من المسرحية بحيث هبطت كل العناصر فى النصف الأخير من مستوى الدراما إلى المجادلة والتفسير . لقد استمر المزجون فى مناقشتهم بلا مبرر درامى ، وتحدثت الصوت للقلس مهددا منذرا ، لكن بغير تأثير ، أما الحاتمة ، حينما أعلن « ج . ب » عن إيمانه الجليد الذى اكسبه وعبر عن استسلامه لإحياة الإنسانية والحب - فلم تتحقق دراميا بمعنى الكلمة .

أما شخصيات المسرحية فتسمى - بحكم ميتافيزيقيتها - إلى الأنماط الأخلاقية أكثر من انطوائها تحت بند الشخصيات الواقعية التى تنبض بالحياة التقليدية . ومع هذا كانت للمسرحية عملا عظيما من أعمال الخيال الشعرى والدرامى . أعادت إلى الأذهان أبعاد المسرح الشعرى فى أعقاب عصر النهضة . ومازال الشعر الذى قدمه ماكليش فى الحوار يسمو كثيرا على مستوى الحوار فى أكثر المسرحيات النثرية الأمريكية لدرجة أن وصف بعض النقاد الإنجليز مسرحية « ج . ب » بأنها تتمتع بما أسماه بالتعبير التراجيدى الذى اعتبروا غيابه نقصا خطيرا فى الواقعية التى سيطرت على المسرح النثرى . ومن الواضح أن « ج . ب » مسرحية أخلاقية بحيث تصبح مطالباتها بتقديم شخصيات مكتملة نوعا من فرض شيء على ماكليش لم يكن فى نيته أن يقدمه .

تميزت « ج . ب » باعتبارها مسرحية شعرية بغموض جوهرها ، وبالرمزية فى منهجها ، وبالإيهام الفنى الذى يترك للمسرحية بغير حل قاطع ، لذلك يجب ألا نتوقع حلا لمشكلة الشعر يمكن أن يرضى الناس ذوى للمعتقدات المختلفة : فالفن الناضج يثير الأسئلة ولا يبحث عن حل لها ، ذلك لأن مضمونه يعتمد على رؤية الكاتب بالنسبة للكون ، وليس على مشكلة تقليدية تروق وجدانه ويبحث عن حل لها . كان الاختيار الحقيقى هو : هل كنا قد عانينا أية إستنارة عقلية أو نشوة روحية؟ وهذا ما نجحت مسرحية « ج . ب » فى تحقيقه . لم يلتمز ماكليش بالمضمون التاريخى والدينى الذى استمد منه مادته الخام ، بل بذل كل ما فى وسعه لكى يعبر عن وعيه المعاصر بالإنسان الضائع فى كون لا يئلى به ولا يهتم بأمره ! فلا شك فى أن « ج . ب » إنسان أمريكى عادى وأنه قصد به أن يكون كذلك إلا أنه ينمو ويتضخم تحت ضربات سوء الطالع أو الشقاء ليصبح ممثلا للإنسانية على المستوى الرمزى والميتافيزيقى للمسرحية .

كانت مسرحية « ج . ب » الإضافة المسرحية الكبيرة التى أنجزها ماكليش فى مجال المسرح الأمريكى

المعاصر ، وبذلك أثبت جدارته في المسرح ، كما أثبتا من قبل في الشعر. ولاغروفي ذلك ، فإن الشاعر الذي يتمكن من روح فنه وجوهره يستطيع أن يمارس الأنواع الأخرى من الكتابة الأدبية إذا وجد في نفسه ميلا إليها ، فالشعر ليس مجرد نظم للأبيات ، وتوظيف للقافية والوزن والصور . . إلخ ، لكنه روح الفنون كلها وجوهرها بصفة عامة ، وأى شأن لا يملك هذه الروح فسيظل في مؤخرة التراث الإنساني الخالد .

(١٩١٤ - .....)

برنارد مالامد روائي وكاتب قصة قصيرة وهو يهوديًا أكثر منه أمريكيًا، فقد حكم على كل أعماله القصصية بالأخراج من الجيتو اليهودي الشهير، وأحاطها إلى نوع من الدعاية للباشرة لما تصور أنه القضية اليهودية على حين لا توجد قضية على الإطلاق! قال يهود في الولايات المتحدة - وإن كانوا أقلية - يتمتعون بفضوذ وسيطرة وقوة قل أن تتاح لأية أغلبية هناك! فهم يتحكمون في دوائر الكونجرس ومجالات الاقتصاد وأجهزة الإعلام! يكنى أن تكون مصابر الاقتصاد بين أيديهم: أي أنهم يسيطرون على عصب الحياة نفسها! هذا بالإضافة إلى الحرية الفردية التي يتمتع بها الفرد الأمريكي بحكم النظام الديمقراطي القائم والذي لا يفرق إطلاقًا بين اليهودي وغير اليهودي. من هنا نستطيع القول بأن ما يسمى بالقضية اليهودية في الولايات المتحدة قضية مختلفة أساسًا اختلقها الأدباء اليهود في أمريكا للإيماء من طرف خفي للمواطن الأمريكي العادي بأن اليهودي ما زال مضطهدًا حتى يرسبوا في وجدانه عقدة الخرص على تجنب ما يسمونه بمعادة السامية التي أكل عليها الدهر وشرب حتى يتمكن الفرد اليهودي من المزيد من السيطرة بمجة أنه مازال مضطهدًا!

وقد توقع معظم أدباء أمريكا اليهود فيما يشبه الجيتو الذي اشتهر به اليهود على مر التاريخ وفي كل المدن التي عاشوا فيها: تمثلت هذه العزلة الفكرية والأدبية في أعمال برنارد مالامد، وصول بيلو، وديلمور شوارتر، وإيزاك ب. سنجر، ودانيال فكس، وقافى هيرست، ومايكل جولد، وإيزاك روزنفلد، وه. ج. كابلان، وأوسكار تاركوف، وليونيل تريلنج، وبن هينخت، ولودفيغ لويسون، وإيب كاهان - كل هؤلاء الأدباء عاشوا بالعقولة اليهودية نفسها ولم يحاولوا الانفتاح على الحياة العريضة في المجتمع الأمريكي! وإذا كانت هناك مأساة في مضامين أعمالهم فهي ليست مأساة شخصياتهم، ولكنها مأساتهم حين عجزوا عن الخروج إلى المجتمع المعاصر الذي يؤمن إيمانًا لا يقبل الشك بأن زمن التفرقة العنصرية والدينية قد انتهى، وأن جميع

للمواطنين متساوون في الحقوق والواجبات .

قد يبرز هنا سؤال : كيف لكاتب مثل برنارد مالامد أن يبلغ هذه الشهرة العالمية العريضة على حين لم يعالج سوى مضامين تهم<sup>٤</sup> يهود أمريكا وحدهم ؟ الإجابة على هذا السؤال تكن في سيطرة اليهود على وسائل الإعلام والنشر والدعاية في الولايات المتحدة ! ونحن في عصر يعيش ليل نهار على الغذاء الإعلامي المقدم من خلال الصحف والإذاعة والتلفزيون وغيرها من وسائل الانتشار ، وهي وسائل لا تهم كثيرا بالتقييم الموضوعي للأعمال المطروحة للدراسة والتحليل ، ولم ينس النفوذ الصهيوني احتواء الميئات التي تمنح الأدباء الجوائز المحلية أو العالمية نظرا للدعاية الضخمة التي تتبع منح الجائزة لأحد الأدباء اليهود ! لذلك ليس هناك محل للعجب والدهشة حين يمنح برنارد مالامد جائزة بوليتزر عام ١٩٦٧ ، ثم يعقبه صول ييلو ، فيحصل على جائزة نوبل عام ١٩٧٦ ! وقد أصبح من المعتاد بالنسبة لكثير من النقاد العالميين أن يربطوا اسم ييلو بمالامد على أساس أنها أفضل من كتب في الأدب اليهودي الأمريكي المعاصر ، وكان الأدب اليهودي أصبح جزءا مستقلا تماما عن الأدب الأمريكي . يستمرئ النقاد المحاولة فيقارنون بينها ويقولون : إن ييلو كان أدبيا طليعيا وتجريبيا على حين يبدو مالامد تقليديا أكثر سواء في أدواته الفنية أو في مضامينه الفكرية ، لكن الوضع ليس بهذه السفسةة التقليدية ، فكلاهما أديب يهودي قمع من أم رأسه حتى أخصص قدميه ! وبدون هذه الصفة لا تقوم لها قائمة في عالم الأدب ، فهي الأساس الذي أقامت عليه الدعاية الصهيونية شهرتها العالمية .

اشتهر مالامد بتمكنه من أسلوبه النثري الذي كتب به رواياته ، فقد أخرج بتطعيم لغته الإنجليزية بالإيقاعات والاستعارات والتراكيب التي جاء بها للمهاجرون اليهود إلى أمريكا وعرفت بلغة البديش التي يشكلها اليهود في معظم أنحاء العالم ، وهي صورة من اللغة الألمانية القديمة ، لكنها تطعمت بكلمات كثيرة استعارتها من لغات حديثة متعددة . يشكل هؤلاء المهاجرون اليهود أبطال مالامد وشخصياته كلها يهودية . ونادرا ما نجد شخصية غير ذلك . يحاول مالامد أن يستثير عطف القارئ على أبطاله ، فيظهرهم بمظهر القراء البسطاء الذين تغلب المرارة على حياتهم ، لكنهم في الوقت نفسه لديهم درجة نادرة من الالتزام الأخلاقي ، والدكاء القطري ، وبعد النظر الذين يمكنهم من رؤية مالا يراه الآخرون ، بذلك يسعى مالامد إلى التفرقة بين اليهودي وغير اليهودي في المجتمع الأمريكي ، ثم يشكو بعد ذلك من أن المجتمع هو الذي يفرض على اليهود العزلة ، لأنه يضطهدهم وإن كان الاضطهاد يتم بصورة فردية وغير مباشرة !

#### المضمون اليهودي البحث :

وإذا استعرضنا مضامين روايات مالامد فسنجد أنها سلسلة من الأفكار اليهودية التقليدية وقد تقصصت الشخصيات الواحدة بعد الأخرى ، فإذا كانت روايته الأولى « الطيعي » ١٩٥٧ تختلف هي ورواياته التالية من حيث المضمون والشكل - فهي تدور حول قطاع من حياة لاعبي البيزبول المحترفين بعيدا عن الجنو اليهودي ، إلا أنه يبدو أن الدوائر الصهيونية في الولايات المتحدة قد اكتشفت روايتها جديدا . يمكن أن نجدم أغراضها

السياسية الخفية بحيث جاءت روايته التالية «المساعد» ١٩٥٧ نموذجاً للدعاية الأدبية لليهود، وهو التيار الفكرى الذى تبلور فى مجموعته القصصية القصيرة «البريل السحري» ١٩٥٨ واستمر فيها بعد، ليشكل السمة الأساس لأدبه.

يتناول المضمون اليهودى البحث فى بطل الملامد الذى تضغط عليه الظروف الخارجية وتدفعه إلى النقطه التى يعتقد فيها أنه لا يجد ما يحسه على عمل الخير والثقة فى الآخرين، ومع ذلك فإن مثاليته المنفتحة تجبره على تحويل دفة عواطفه بحيث يجد نفسه ما زال قادراً على ممارسة أحاسيس الحب والحنان والوفاء تجاه هؤلاء الذين لا يعرفون شيئاً عن مثل هذه الأحاسيس! فهو الإنسان المثالى الذى يعيش وسط حثالة البشر! هذا ما يحدث فى رواية «المساعد» الذى تقابل فيها شاباً إيطالياً من الرعاى نشأ فى ملجأ للأيتام ثم انضم بعد ذلك إلى عصابة، واشترك فى هجوم على صاحب محل يهودى لم يكن يملك فى هذه الدنيا شروى نقر! يصاب اليهودى الفقير إصابة بالغة. ويغلب التأثير على (المشرد) الإيطالى فيخرج إلى مساعدة ضحيته، بل ينهض بأعباء المهمل بدلاً منه بدون أن يكشف عن شخصيته الحقيقية. وفى نهاية الرواية يقع فى حب ابنة صاحب المهمل، ويمتتن اليهودية بعد أن أحس بالحنان الجارف الذى ينبع من هذه الأسرة.

هذه هى (الحدوة) التى يمجدها ملامد اليهود: فيها يلور الحب للثالى الذى يطفى على حياتهم وكأنهم ليسوا من البشر! فهم قادرون على احتواء الآخرين بسلاح الحب وحده، لكن الملامد يتظاهر من حين لآخر بموضوعيته فى السرد، وإخفاء تماطفه مع شخصياته، وهذه هى السمات المميزة لكل أعمال ملامد دون استثناء.

فى روايته الثالثة «حياة جديدة» ١٩٦٢ يتتبع شخصية ضائعة تبدل للتمثيل لكى تبحث عن معنى جديد لحياتها. إنها شخصية سكير يحاول خلق حياة جديدة له. وقد وقع ملامد فى خطأ الوعد الأخلاقى بسبب إلحاح الفكرة عليه. أما فى روايته الرابعة «المصلح» ١٩٦٧ فقد صور فيها ملامد الحياة المادية والروحية ليهودى كان أحد الضحايا الذين عانوا أشد العناء فى روسيا القيصريّة للعادية للسامية! ونظرت للإجتماعات السياسية والعنصرية التى ترعرع بها الرواية عملت الدوائر الصهيونية فى أمريكا على أن يحصل ملامد على جائزة بوليتزر بسببها عام ١٩٦٧.

يقول الناقد الأمريكى الفريد كازن فى دراسة عن روايات ملامد بعنوان «السحر والرب» إن ملامد قد سمى جاهدًا لكى يخرج من نطاق المضمون اليهودى المهمل إلى مجال الأدب الإنسانى الرحب بكل مطلقاته وتغيرياته، لذلك كان يلجأ دائماً إلى الرمزية بدون ضرورة فنية تحم ذلك، فليست الرمزية هى الأداة الفنية الفريدة القادرة على الخروج بالأديب من نطاق المحلية إلى مجال العالمية، فالعبارة برؤية الكاتب نفسه إلى مضمونه المائع، وعليه أن يمتوى هذا المضمون تماماً وأن ينضغ لشكله الفنى. أما إذا استغرقه المضمون فإن عمله سيتحول إلى مجرد عرض له تنتهى قيمته بوصول المضمون إلى القارئ وهذا ما حدث فى معظم أعمال ملامد. يؤكد كازن أن الإضافة الحقيقية للملامد تتمثل فى إدخاله عنصر (الحواديت) الدينيّة فى الأدب الأمريكى المعاصر. هذا واضح فى رواية «المساعد» أو فى قصة «حصار الزواج» التى تحكى «حدوة» الطالب الذى

يدرس علوم الرابينين ، والذي ذهب للبحث عن زوجة عند سمسار الزواج |  
يحدد كازن نوعيات الشخصيات التي نقابلها في روايات مالامد فيقول : إنها لا تخرج من نطاق الأنماط  
الدموغة بسماة متعددة مثل صاحب المحل المريض البائس ، واللاجئ الذي يهرب إلى روما أو نيويورك منها زملاءه  
اليهود بالقصوة ، والطالب الوحيد للمنزل الذي تنطق عيناه بالهفة إلى الحب ، والمثقف الأمريكي الذي يجد أنه  
من المستحيل الهرب من ماضيه اليهودي ، ولا تخرج مشاهد الروايات عن محل البقالة المتواضع ، أو الشارع  
الجانبى في أيام الشتاء ، أو ملامح القصوة التي تبدو على وجه المدينة - كل هذا لكى يمسد مالامد ضياع اليهودي  
فيهدو وكأنه ما زال يعيش في عصور الشتات | في قصة « الشفقة » يبلور مالامد نغمته الرئيسة السائدة في كل  
أعماله ، فيقدم تجسيدا للحب الكبير الذى يحاط بالطرق المسدودة من كل جانب فالبطل رجل انتحر لكى يترك  
كل ممتلكاته إلى أرملة دأبت على رفض التجاوب مع أحاسيسه في أثناء حياته .

#### لغة السرد الروائى :

ولكى يعبر مالامد عن هذه الأحاسيس الحادة - جعل لغة السرد موجزة ومركزة حتى تحمل شحنة  
الإحساس دفعة واحدة . لكن الحوار الحاد والموجز الذى كانت تتبادله الشخصيات عبر أساسا عن أسئها من  
الحياة وعدم قدرتها على مجاراتها أكثر من رفضها للقيم الروحية والفكرية الثابتة من هذه الحياة . أما الحياة التي  
تحموها هذه القصص والروايات فهي حياة داخلية نفسية روحية أكثر منها حياة خارجية اجتياحية مادية ، وبذلك  
تتحول شوارع المدينة والبيوت والمحال - إلى خفيايات تتحرك مع أفكار الشخصيات وآمالها ، وبكاد كل شيء  
يبدو خياليا وغير حقيقى إلى حد كبير ! وتبدو بعض القصص كأحلام أو كوابيس لا يمكن الإمساك بأية شمة  
ملموسة فيها ! يعتبر ألفريد كازن هذا امتدادا للصوفية اليهودية القديمة التي كانت تؤمن بعدم وجود حواجز بين  
الحياة الميتافيزيقية والحياة الفيزيقية فالأرض في نظرها قريبة جدا من السماء أو من الجحيم ، لذلك يتحول كل  
شيء حقيقى ملموس في روايات مالامد إلى أطياف وروى لامتت إلى عالم الحقيقة بصلة ، أدى هذا إلى الانتقال  
بمضمون الروايات من المفهوم الدنيئ إلى المفهوم السريالى ، لكن هذا لا يؤثر على وضوح المدلول الكامن وراء  
الرمز كما نجد في قصة « سيدة البحيرة » و « إنجيل ليفين » حيث تتردد النغمة السردية بين الغموض والسطحية  
والضاهة ، لكنها لا تنسى الفكرة اليهودية أبدا ! |

يبدو مالامد في أحسن حالاته في القصص التي تتخلل عن الإدهاش ليحل محله الإحساس الذى يعجز  
الإنسان عن السيطرة عليه في كثير من الأحيان . في قصة « القرض » يذهب زوج إلى صديقه القديم الذى  
يتملك مخبرا طالبا منه قرضا لكى يقيم شاهدا حجرياً على قبر زوجته ، لكن زوجة الصديق - وهى الزوجة الثانية  
له - تصر على رفضها إقراضه للمبلغ المطلوب ، وتنتهى القصة بوقوع الزوجة في غرام الأرمل وتهجر زوجها ،  
لكى تعيش معه إلى الأبد ! لا يعتمد مالامد في هذا على التفاصيل الواقعية ، بل يدمج شخصياته في جو أشبه  
بالحلم الأثيرى ، كما نجد أيضا في قصته « سمسار الزواج » الذى يذهب إليه الطالب الرابى لكى يتزوج فيقع في  
غرام ابنته عند مجرد رؤيته لصورة فوتوغرافية لها ! في نهاية القصة تتجسد الأجواء الغامضة التي تجمع الحياة



والموت في لحظة واحدة بحيث يترك القارئ منطلق الواقع إلى دنيا الحلم التي لا تخضع لأى منطق متعارف عليه ! فلا يتبقى في ذهنه من القصة سوى أطياف وأشباح لا نعتنينا بوجودها الفعل للمادى . يقول الناقد الأمريكى ستانلى إدجار هيان في تحليل له الرواية ملامد الثالثة « حياة جديدة » إن الحلقية للمكانية تؤدي دورا كبيرا في حياة الإنسان لدرجة أنها تتحول إلى جزء عضوي منها ، لذلك إذا أراد الإنسان أن يبدأ حياة جديدة فعليه أن يترشح إلى مكان جديد تماما ، لأن الإرتباطات القديمة غالبا ما تعجزه عن أن يبدأ من جديد ! تدور الرواية حول شاب يهودى كالعادة يدعى ليفين يبلغ من العمر ثلاثين عاما ، كان فاشلا في كل شيء مد إليه يده ! يقرر مغادرة نيويورك إلى كلية كاسكاديا على الساحل الغربى ، ليقوم بتدريس اللغة الإنجليزية بها . تمتد أحداث الرواية لتغطي سنة كاملة زاخرة بالتجارب المتنوعة ، وفي نهايتها يطرد ليفين وقصوه سمعته ، فيقرر الرحيل إلى سان فرانسيسكو بعد أن استحوذ على غنيمة للكونة من عربة هدمسون نصف العمر ، وزوجة رئيس القسم الذى كان يعمل به ، ومعها طفلها اللذان تبنتها ، على حين يكن طفل ليفين نفسه في أحشائها !

يعلق هيان على الرواية فيقول : إنها تمثل أسطورة التوبة والميلاد الجديد ، وله الحق في هذا ، لأن ملامد يحشد بها بكل هذه الإيماءات حتى يحيط بطله اليهودى بكل المآلات الممكنة . يشتمل الخط الدرامى الرئيس في التطور المستمر الذى يقع للفين بحيث يتحول إلى قديس في نهاية الرواية على حين يبدو الجميع من حوله وكأنهم مجرد حيوانات ! وبالعالم ملامد في صهيونيته لدرجة أنه يصرخ بأن كل العلاقات الجنسية غير الشرعية التى أنشأها ليفين مع نساء الآخرين تبلغ مرتبة القداسة ، لأنها تبلور البوتقة التى انصهرت فيها روح بطله ، فتبدأ الرواية بجو ينضج بالجنس والعشق الجسدى ، وتنتهى بالحلب الروحى الذى يحيل الكون إلى وحدة متكاملة ! بين البداية والنهاية يستخدم ملامد بعض الحيل الكوميديّة والتهكية لإضفاء بعض الواقعية على شخصية بطله ، لكي تقترب أكثر من وجدان القارئ ويقتنع بها بسهولة : فالرواية عبارة عن سلسلة المواقف التى يمر بها البطل ، مع محاولة المؤلف لكي يربط نسيجها عن طريق انعكاس الأحداث على بعض ، لكن من الواضح أن الرواية تنطوى على كثير من الاضمحلال والتطويل الذى لا طائل من ورائه . فاللبداية بطيئة ومملة ، ونصف الرواية يحدث تقريبا قبل أن تبدأ بالفعل ، وتحتوى الحبكة على كثير من العبث والسخف ، ويترك السرد الروائى في أجزاء كثيرة إلى مستوى التقرير المباشر ، ولا شك أن هذه الأخطاء الفنية تعود إلى المضمون الفكرى الذى سيطر على تفكير ملامد في كل أعماله ، فلم يستطع أن ينسى يهوديته قط ، ولذلك كانت إضافته إلى التراث اليهودى أساسا وليست إلى التراث الأدبى الإنسانى !

(١٩١٧ - ١٩٦٧).

كارسون مكالرز روائية أمريكية معاصرة ، انصرفت رواياتها وقصصها القصيرة على تجسيد عالم الطفولة والصبا والمراهقة . بهذا تعد امتدادا حديثا لأبطال مارك توين الصبية من أمثال توم سوير وهاكليري فن ولكن على مستوى سيكولوجي أكثر تعقيدا يتمشى مع روح العصر . فعالمها الروائي زانخر بآلام المراهقين وآمالهم مع مسحة عامة من البراءة والتقاء والسذاجة . وقد ساعدها أسلوبها النثرى السلس في التعبير عن الجوانب المتعددة لهذا العالم . وإذا كانت مغامرات صبية مارك توين تتمثل في الهروب والتنقل من بلد لآخر ، ومن ولاية لأخرى لاكتساب المعرفة والخبرة من الاحتكاك بالآخرين الذين يكبرونهم في السن - فإن أبطال كارسون مكالرز ينحوضون مغامرات نفسية في داخلهم أكثر منها مغامرات مباحية ، فقد انتقل الصراع من الخارج على مستوى المجتمع للمعاصر إلى الصراع في الداخل على مستوى الحياة السيكلوجية الخاصة بالإنسان .

هناك خاصية في أدب كارسون مكالرز وهي أنها تمثل روح الجنوب الأمريكي بكل مقوماته النفسية والاجتماعية . وقصصها مفرقة في الروح المحلية السارية في وجدان الشخصيات الساذجة والبريئة والطفولية التي عرف بها الجنوب الأمريكي وذلك بدرجة تفوق ما تقابله في روايات مارك توين ووليام فوكنر ، لكن إغراق كارسون مكالرز في الروح المحلية أدى بها إلى فقدانها القدرة على الخروج إلى المجال العالى الرحب ، فلا يمكن القارئ أن يتذوق أعمالها إلا إذا عاش الحياة التي عاشتها نفسها تقريبا ! فهناك من التلميحات والتعبيرات والإشارات والإيماءات ما لا يمكن استيعابه بدون الاطلاع الواسع على الظروف الاجتماعية والنفسية الملازمة للحياة في الجنوب . لا يتطابق هذا على الأجانب فقط بل أيضا على الأمريكيين أنفسهم . بمعنى أنه من الصعب على الأمريكي الذي يقطن بالشمال - وليس لديه خبرة بالجنوب - أن يتذوق قصص كارسون مكالرز ورواياتها .

وأكبر دليل على هذا الكاتب المسرحي إدوارد آلي : فعمل الرغم من خبرته في التأليف المسرحي والإبداع الأدبي فإنه فشل في إعداد المسرحي لرواية كاروسون مكالرز « موال المقيى الحزين » التى كتبها عام ١٩٥١ : فالرواية لا تحتوى على حوار يعنى الكلمة ، بل تعتمد أساسا على السرد والوصف والتحليل ، ولذلك قام آلي بكتابة كل الحوار من عنده ! ونظرا لأنه يتنى إلى الشمال ، ولا يملك الإحساس باللهجات المتداولة فى الجنوب - شأنه فى ذلك شأن معظم الشماليين - فقد كتب حوارا لا يمت لروح الرواية بصلة . كانت النتيجة أن سقط إعداد المسرحي للرواية ضحية للافصام بين السرد الروائى والحوار المسرحى . فإذا كان الحب هو العاطفة المحورية التى تدور حولها الرواية فقد أصبحت الكراهية هى مركز الدائرة بالنسبة للمسرحية ! يعلق الناقد ريتشارد كوستيلانتر على هذا بقوله : إن آلي عزف نفثات وجملا موسيقية لا تنبع روحها من التناقض اللحنى الذى فى رواية كاروسون مكالرز .

#### من أحياء الجنوب :

ولدت كاروسون مكالرز فى مدينة كوليس بولاية جورجيا . تشبعت يثها التى جعلتها تنظر إلى الحياة بعين طفل ، مثلها فى ذلك مثل أبطال مارك توين الصبية ، وسذج فوكر ، فقد قدمت مكالرز فتيات صغيرات وصبية سذجا لا يرون فى الحياة أى تعقيد . ويبدو أن هذه هى السمة المميزة لكل الإنتاج الأدبى فى الجنوب الأمريكى . وعلى الرغم من أن مكالرز أكملت تعليمها فى نيويورك فإن المدينة الكبيرة لم تترك أية بصمات على أدبها ، لأنها لم تتخلص مطلقا من جذورها الجنوبية التى نضجت على رواياتها « القلب صائد وحيد » ١٩٤٠ ، و « انعكاسات على عين ذهبية » ١٩٤١ ، و « شاهد حفل الزفاف » ١٩٤٦ التى تم إعدادها للمسرح عام ١٩٥١ . هذه الرواية الأخيرة يعتبرها النقاد نموذجاً لفن مكالرز الروائى ، ولتصويرها حياة الراهقة المزخرة بالألم والمذاب ، وما تبعها من اضطرابات ميكولوجية تؤثر على تشكيل الشخصيات . استمر الخط نفسه بعد ذلك فى رواية « موال المقيى الحزين » ١٩٥١ و « حلو كالحلوى ونظيف كالخنزير » ١٩٦٤ .

اتفق النقاد على أن مكالرز تعد الروائية الأولى فى أمريكا فى تصويرها حياة الأطفال والصبية باقتناع ففى قل أن يوجد له نظير . لا يعنى هذا أن رواياتها غير ناضجة ، فقد كتبت لكى يقرأها الكبار أصلا . وهذا واضح فى أسلوبها الثرى والسردى المتأنق الذى يبلغ حد الاحتراف البالغ فيه فى بعض الأحيان ! لا ينى هذا أن أرضيتها الفنية والفكرية لم تخرج عن نطاق العالم الطفولى للبشر ، وأن قصصها تدور حول موضوعات عادية جدا ، لكنها لا تنسى بلورة تأثير هذه الموضوعات العادية على النفس البشرية : ففى نظرها أن حياة الإنسان اليومية عبارة عن مرآة تعكس فى صدق كل ما يقابلها بصرف النظر عن نوعيته ومدى أهميته ، فالنفس البشرية هى محور اهتمام الروائى ، ولذلك فأنظر الحياة عليها أهم من الحياة ذاتها . وضع هذا فى منهجها الروائى منذ البداية عندما تقول فى مطلع رواية : « موال المقيى الحزين » للتدليل على نوعية الأحداث التى ستقابلها بعد ذلك : « إنك إذا سرت بطول الشارع الرئيسى بعد ظهر يوم من أيام أغسطس فلن تجد شيئا حقيقيا يمكن أن يشغلك على الإطلاق » . والمنهج نفسه نجده فى افتتاحية روايتها القصيرة : « انعكاسات على عين ذهبية » عندما تقول : « لاشك أن أية

وظيفة عسكرية في وقت السلم هي الملل والكآبة واللاشيء بعينه».

من الطبيعي للموضوعات العادية أن تؤدي إلى أحداث عادية ، لكن ما يحدث في روايات مكالرز على النقيض من ذلك تماما ، فهي زائفة بأحداث دائمة ، وجرائم بشعة ، وصراعات رهيبية ، ووحشية لا حدود لها ! فعل الرغم من أن شخصياتها تحمل داخلها قلوب أطفال فإن العالم الذي تعيش فيه عالم معقد بحيث يصعب التنبؤ بما سيحدث في اللحظة التالية . لذلك يمكن أن يكون البؤس والعذاب نتيجة طبيعية لأحداث ومواقف لا تحمل في طياتها أية بوادر مأسوية . ولعل الجانب المأسوي يكن في شخصياتها أساسا ، فهي شخصيات تثير الرعب والشفقة في آن واحد بسبب تكوينها الطفلي والجسدي الشاذ . وهذا يدفعها إلى القتل في الانتماء إلى مجتمع البشر العادي ؛ وبسبب فقدانها للقدرة على الاتصال بالآخرين فإنها تعيش في عزلة قاتلة تتجسد دراميا وفنيا في الشلوذ الذي يميز سلوكها وتفكيرها .

والأساسة لا تكن في الطفولة التي تميز شخصيات مكالرز ، فالطفولة حرية وانطلاق وبراءة وصفاء ، لكنها في روايات مكالرز تتحول إلى نوع من الطفولة غير الناضجة ؛ أي المرحلة الحرجة المعلقة بين الطفولة والنضج والتي لا يتمتع فيها الإنسان بميزات أية مرحلة منها . وهذا ما ينطبق على شخصية فرانكي في رواية « شاهد حفل الزفاف » وميك في رواية « القلب صائد وحيد » وهي أطول روايات مكالرز على الإطلاق ، إذ إن رواياتها تتميز عادة بالقصر والإيجاز . وعنوان هذه الرواية بالذات يصلح ليكون عنوانا للإنتاج الروائي لمكالرز بصفة عامة لأنه يمثل النغمة الأساس التي تسري في رواياتها ، فأكثر مأساة تواجه الإنسان في هذه الحياة هي الإحساس بوحشته وعزله وعدم قدرته على الاتصال بالآخرين والانفتاح على عالمهم .

ولعل الشلوذ الفكري يمثل في السداجة العقلية التي تسيطر على تفكير شخص ناضج ، كما نجد في شخصية الجندي إيلجي وليامز في رواية « انعكاسات على عين ذهبية » وربما يتجسد الشلوذ في مرض جسدي يميز للشخصية على الانطواء والعزلة ، كما نجد في شخصية أليسون في الرواية نفسها . قد يمثل الشلوذ والغربة في عدم الخبرة بالسلوك الاجتماعي السليم ، كما في شخصية الملازم المعجوز المنطوي على نفسه وايتشيك في الرواية نفسها أيضا ، أو ربما كان مجرد شلوذ فردي ملازم للشخصية ، كما في العمة إميليا في رواية « موال المقهى الخزين » .

### عزلة الإنسان في الكون :

لعل رواية « شاهد حفل الزفاف » هي أكثر روايات مكالرز تجسيدا لعزلة الإنسان في الكون ، وحينته الجارف إلى طفولته الداهية والمحبوب بالأسى الدفين . هذه العزلة ليست مكانية فقط ولكنها زمنية أيضا . وهي تتجسد أوضح ما تكون في الشخصية المحورية فرانكي التي لا تزيد في العمر على اثني عشر عاما والتي تقول عنها المؤلفة : « كان ذلك في الصيف عندما تذكرت أنها لم تشهد حفلات زفاف منذ أمد بعيد . لم تكن تشغل وقت فراغها على الإطلاق ، ولم تنضم إلى أي ناد ، ولم تكتسب أية عضوية في هذا العالم ، لقد أصبحت فرانكي شخصية ضالمة ليس لها هوية سوى السير في الطرقات لعله يقتل الوقت الذي لا يريد أن يمر ، ومع ذلك

كان الخوف من شيء لا تعرفه يسيطر على تفكيرها وسلوكها » .

ولكى نتخلص فرائكي من هذا الضياع فإنها تقرر أن تفعل شيئا ما . تقرر أن تقوم بدور شاهد حفل زفاف أخيها ، وأن تصطحب ( العريس ) والعروس . وبالرغم من قناعة للهمة فإنها تفشل فيها أيضا . وعندما تدرك عدم قدرتها على القيام بأفقه للمهام فإن تهرب من المنزل ، لكن الشرطة تتحققا وتمنعها عن القيام بهذه المهمة أيضا قبل أن تذهب بعيدا . عندئذ تدرك جيدا أنها لن تستطيع التفكاك من سجنها الذى هو حياتها ، وتصيح حياتها تجسيدا حيا للملل والألمى والأسف لدرجة أنها تفضل أن تودع سجنها حقيقيا حيث تستطيع أن تضرب رأسها بالحائط ، وتعيش على أمل الخروج منه ، عن وجودها فى سجن يحيط بها أينما ذهبت ، ويمنعها عن أن ترى الحياة على حقيقتها . لقد أصبح العالم بعيدا عنها تماما وضاعت من أمامها كل الطرق المحتملة للوصول إليه . لم يعد لديها عمل سوى اجترار أيامها وأسفها على الوجود الذى لم يتحقق .

وفكرة السجن الذى لا يراه الإنسان لكنه يشعر به فى كل خطوة بخطوها ، لأنه يحيط به من كل جانب -- تطارد مكالرز فى كل كتاباتها . وهى لا تحتاج ضد هذا الوضع أو ترفضه لاعتقادها الجازم أن احتجاجها لن يقدم ولن يؤثر ، لكنها تجسد موقف الإنسان وحيرته أمام هذا القدر الذى لا فكاك منه . ولعل أنفج ما فى روايات مكالرز أنها لا تبدي رأيا خاصا ، بل تترك الأحداث والمواقف والشخصيات تبلور الفكرة ، فإنها تترك للقارئ فرصة الاستجابة والتأثر والتحليل . ويساعد القارئ على هذه المهمة سلسلة نثرها الذى يتدفق بلا عوائق أو عقبات ، وذلك بالإضافة إلى رقة مكالرز وحساسيتها الفاتقة فى تشريحها للأوهام التى يقتات عليها البشر ، فهى لا ترفض الإنسان ولا تحتاج على الوهم ، لأنها تكنى بتحليل العلاقة الخفية والخطيرة بينها . لعل هذه الرؤية الفكرية والنفسية تتضح أكثر من رواية « انكاسات على عين ذهبية » التى تصف فيها المؤلفة فارسا فوق ظهر حصان جامع فتقول : « لقد تخلف القارس أخيرا من إحساس الرعب الذى يطارده أينما حل ، ثم خاص فى أوهام الماضى التى جعلت منه متصوفا يشعر أنه والكون أصبحا وحدة واحدة لا تقبل الانقسام ، تثبت بلجام الحصان المتطلق ، وانطلقت ابتسامة النشوة المارمة من فمه اللطخ بالنماء » .

فى هذه الصورة الدرامية يتجسد هروب الإنسان من سجنه الوهمي بحثا عن السعادة والنشوة . وعلى الرغم من أن العملية لا تعدو هروبا من وهم إلى آخر فإن مجرد الحركة توحى للإنسان بأنه يفعل شيئا يحدث به ثغرة فى جدران سجنه الذى يطارده ويحيط به أينما حل . قد ينهم القناد كارسون مكالرز بإشاعتها روح الكتابة والتشاور من مصير الإنسان فى هذا الكون ، لكن ما يشفع لها فعلا أنها صادقة فنيا وفكريا ، فإحساس الحزن الأصيل يظهر النفس البشرية من كثير من أدرانها فى حين يحول التفاؤل للزيف الوجود إلى حياة سطحية لا حدود لتفاهتها . وقد تمكنت كارسون مكالرز من التغاى من هذه التفاهة وصولا إلى النتائج الحقيقية لأحاسيس النفس البشرية وأوهامها .

( ١٨٨٠ - ١٩٥٦ )

هتري لويس منكن أو هـ . ل . منكن من المفكرين والنقاد الأمريكيين الذين أثاروا زوايج كثيرة في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن : فقد أدلى بدلوه في مجالات عدة يأتى فيها الأدب والمسرح على رأس القائمة ، ثم السياسة والاقتصاد والدين والاجتماع . ويبدو أنه آلى على نفسه أن يعيد النظر فى الآراء والأفكار التى يحتنفها الناس بلا مناقشة أو تحليل ! هذا هو الدور الذى قام به للمفكرين على مر العصور وفى مختلف البلاد . لكن منكن تطرف فيه إلى الحد الذى كان يبدو فيه وكأنه يسعى إلى اكتساب عداوات الآخرين كهدف فى ذاتها ، وربما قامت شهرته أساسا على الضجة التى كان يثيرها فى مختلف المجالات من حين لآخر : فقد كان من أتباع مذهب « خالف تعرف ! » إلى حد كبير . ومع ذلك كانت كتاباته بمثابة ظاهرة صحية ، لأنها كانت بالمرصاد لأية شبهة ركود أو تمحجر فى المجال الثقافى والفكرى ، كانت له نظرات فاحصة فى الفن ، والأدب ، والسياسة ، والاقتصاد ، والاجتماع ، منها مثلا : أن الأدب لا يمكن أن يتفصل بمعايير خاصة به عن المجتمع ، لأنه أحد الأنشطة الإنسانية من أجل حياة أفضل . أدت هذه النظرة إلى تركيزه على القيمة النقدية الاجتماعية فى الأدب أكثر من اهتمامه بقيمته الفنية الجمالية ، من هنا كان إعجابه بيرنارد شو ، وثيودور درايزر ، وسنكلير لويس ، ورنج لاردنر .

ولد هـ . ل . منكن فى مدينة بالتيمور بولاية ميرلاند . بدأ حياته العملية بالعمل الصحفى ، فاشتغل محررا بعدة مجلات حتى وصل إلى منصب رئيس التحرير . وقد أثرت عليه الصحافة بحيث نظر إلى كل الأعمال الأدبية من خلال قيمتها الصحفية . فالأدب عنده نوع من الصحافة الراقية التى تحارب التقاليد الجامدة والأفكار البالية والقوالب القديمة سواء على المستوى السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى . والأدب الذى لا يقوم بهذه المهمة الاجتماعية الحيوية أدب متخلف يقوم بمهمة عكسية تهدف إلى ترسيخ مثل هذه التقاليد والأفكار البالية . انجرف

مكن في هذا التيار القوضوى لدرجة أنه من النادر أن نجد فكرة واحدة لم يهاجمها . حتى القيم التي اصطلاح الناس على احترامها على مر العصور مثل الدين والديمقراطية والحرية لم تسلم من هجومه . كان عمدا في مثل هذا الهجوم ، لأنه كان ضد الإلحاد والديكتاتورية والإرهاب في الوقت نفسه ، ويبدو أنه ركز مهمته في فتح أذهان الناس حتى لا يقبلوا أى فكرة أو مبدأ إلا عن اقتناع شخصي ومنطقى بها ، فالشعوب المختلفة في نظره هي التي تأخذ كل شيء على علاته .

لم يعتمد منكن على مقالاته وأبحاثه فقط في الترويج لآرائه ، بل قام بدراسة أعمال وكتابات الأدباء والمفكرين الذين يشتقون الأفكار نفسها ، وقدمها لجمهور القراء كدليل حتى على صواب ما ينادى به : من هنا كان كتاب « جورج برناردشو : دراسة لمسرحياته » ١٩٠٥ أول دراسة تحليلية تصدر عن الكاتب المسرحي الشهير . لم يقتصر نشاطه على تقديم الأدباء الأجانب ، بل ركز الأضواء على الكتاب الأمريكيين الذين نادوا بإعائهم بالتطور في كل صوره ، وهي النظرية التي برزت في كتبه للتثلية : « فلسفة فردريك نيتشه » ١٩٠٨ الذي اعترف باعتراف فلسفة القوة والتطور ، ثم كتاب « الساخر » ١٩١٦ و« دفاعا عن المرأة » ١٩١٧ ، و« كتاب الفضائل » ١٩١٧ ، و« بحث عن الآفة » ١٩٣٠ ، و« بحث عن الحق والباطل » ١٩٣٤ . لم تسلم الديمقراطية من هجومه في كتابه « ملاحظات على الديمقراطية » ١٩٢٦ . وقد جمع كل آرائه ومقالاته في سلسلة من ستة كتب من عام ١٩١٩ إلى ١٩٢٧ بعنوان « اتهامات منحاة » وواضح فيها أن الانحياز كان لكل ما هو جديد وغريب ونورى ومتطرف ، كما كتب سيرته الذاتية في ثلاثة أجزاء : « الأيام السعيدة » ١٩٤٠ ، و« أيام الصحافة » ١٩٤١ ، و« أيام الشك » ١٩٤٣ .

لم يكن منكن من النقاد الذين يعتد بهم في مجال النقد الفني والتلوق الجبالى على الرغم من تأثيره على المضامين التي كتب عنها بعض أدباء عصره ، كان الأدب في نظره مجرد وسيلة إلى غاية اجتماعية أو سياسية مما جعله يشتط في آرائه النقدية التي خرجت عن جادة الصواب ، وأظهرته بمظهر ضيق الأفق أى المظهر الذى كرس حياته لمهاجمته في كل صوره ، فنلا قال : إن الشعر عبارة عن لعبة من الأكاذيب المتحجرة المختلفة . ووقع في عجزه للفهم القديم للأدب والذي يقول : إن الأدب لا يصلح للمتعة والجبال في الوقت نفسه . فإما للمتعة وإما للجبال . كانت نظره الضيقة تلك سببا في ارتباطه بأنشطة اجتماعية قد تؤثر في الأدب ولكنها ليست الأدب ذاته . ويبدو أن منكن كان نتاجا طبيعيا لمرحلة العشرينيات المثارة الفلقة للضطربة التي كانت فترة البحث عن الذات بالنسبة للأمريكيين . وخاصة في أعقاب الحرب العالمية الأولى التي أثبتت أن القيم التقليدية التي اعتنقتها الحضارة الغربية لم تنع قيام حرب مدمرة اصطلى بناها العالم كله ، ومن ثم يمكن أن تؤدي إلى حرب أخرى أشد فظاعة إذا استمرت في الرسوخ والفاغلية .

كان منكن من أشد الكتاب والمفكرين ثورية في البحث عن الذات الأمريكية التي ظلت تابعة للحضارة الأوروبية منذ هاجر المؤسسون إلى القارة الأمريكية لاستعمارها . وقد شارك برنارد شو الأيرلندي في كراهيته لكل ما هو إنجليزى ، وبدل أقصى ما في وسعه لكي يفرق بين الشخصية الإنجليزية والشخصية الأمريكية من خلال إبراز الفروق بين الأسلوب الذى يتبعه وينطق به البريطانيون باللغة الإنجليزية والأسلوب الذى يتكلم به

الأمريكيون اللغة نفسها ! كان كتابه « اللغة الأمريكية » بمثابة ثورة فكرية في هذا المجال ، وأعيد طبعه ثلاث مرات ١٩٢١ ، ١٩٢٣ ، ١٩٣٦ وفي كل طبعة كان ينقحه ويضيف إليه اقتراحات وتحليلات جديدة ، وانتهالت عليه آلاف الخطابات من القراء ، كل يدلي برأيه ويوجهه نظر جديدة . كان معظمها اقتراحات إيجابية استفاد منها منكن بحيث قام بتكبير الطبعة الرابعة ثم ظهرت في ثلاثة أجزاء بعد ذلك . كان الجزء الثاني عام ١٩٤٥ بعنوان « الملحق الأول » والثاني « الملحق الثاني » ١٩٤٨ .

أما ما تبقى من منكم للتاريخ فإن كتبه تشكل مرآة لعصره وخاصة فترة العشرينيات والثلاثينيات الملتببة ، ولكنه ليس مفكراً لكل العصور ، فقد دافع عن حقوق المرأة ، وحتمية التطور ، وفلسفة القوة من خلال مفهوم عصره فقط ، أثر بدون شك على الأفكار التي جسدها الأدباء في أعمالهم في تلك الفترة ، لكنه كان تأثيراً عابراً من الناحية الفنية ، لأنه يمتد إلى مجال الفكر الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بقدر ما ينأى عن جاليات الفن . فقد بدأ حياته شاعراً فاشلاً في ديوانه « مغامرات في عالم الشعر » ١٩٠٣ ، ولم يكرر المحاولة مرة أخرى . ويبدو أنه أراد تغذية فشله بهجومه على الشعر كفن نقي خالص غير خاضع للظروف المؤقتة ، أما فكره فكان مرتبطاً تمام الارتباط بعصره ، لذلك كانت قيمته تاريخية أكثر منها قيمة فكرية . استغرقه عصره إلى أن غرق فيه حتى أذنيه . ولم يعد يملك النظرة الشاملة المتكاملة التي تجعله يطل على الإنسانية الرحبة . وكان من الطبيعي أن ينحسر المد الذي الفعله عندما اختلفت ظروف العصر .



(١٨٨٧ - ١٩٧٢)

تعد الشاعرة ماريان مور من رواد الشعر الجديد في أمريكا ، فهي ترفض استخدام أى زخارف لغوية في قصائدها لاعتقادها أن جوهر الشعر يكمن في التركيز والتكثيف بحيث تقول قصيدة قصيرة مكونة من بضعة أسطر مالا يستطيعه كتاب بأكمله . واكب الشعر الفكر الإنساني على مر العصور ، لأنه يملك من القدرة الآسرة ما يجعله يحتوى عقل الإنسان وإحساسه في لحظة واحدة . يستطيع الشعر أيضا أن يجيل لغة الحوار اليومي بين الناس إلى لغة فنية ذات أبعاد ودلالات متعددة . بذلك يرى اللغة وينصبا ويحافظ عليها من التحجر داخل قلوب صماء . لم تحاول ماريان مور أن تصطنع أو تفتعل لغة خاصة بقصائدها ، بل اتخذت من التعبيرات الدارجة ، والاصطلاحات التي ترد في الصحف ، والمشاهد التي تحتوى عليها كتب الرحلات ، والجمل الشائعة في الإعلانات - لغة لقصائدها التي اكتسبت سهولة وسلاسة ساعدت على انتشارها بين جمهور القراء العاديين . فلا تعتقد ماريان مور أن هناك لغة شعرية وأخرى غير ذلك ، وإنما اللغة - أية لغة - متى استخدمت استخداما دراميا في القصيدة أصبحت شعرا على الفور : من هنا كانت العلاقة العضوية المتجددة بين اللغة والشعر ، بل إن الشعر لا يفرق بين الإنسان وبين المخلوقات الأخرى ، لأن الجميع يشكلون سيمفونية الكون البدئية ، لذلك تتخذ ماريان من الحيوانات شخصيات عاقلة في قصائدها محاولة الوصول من خلالها إلى معنى الوجود ، فالشعر في نظرها هو محاولة الإنسان على مر العصور لتجسيد هذا المعنى حتى تتوثق العلاقة بين الإنسان والكون الذي يعيش فيه .

ولدت ماريان مور في مدينة سانت لويس بولاية ميزوري . تلقت تعليمها في كلية برن ماور ، وأكملت دراساتها العليا في إحدى الكليات التجارية ، مما جعلها تشتغل بتدريس الاختزال لمدة سنوات ، وذلك قبل أن تعمل أمانة مساعدة في مكتبة نيويورك العامة في الفترة ما بين عامي ١٩٢١ و ١٩٢٥ . رأت تحرير مجلة

« الدليل » في سنواتها الثلاث الأخيرة ١٩٢٦ - ١٩٢٩ . بدأت شهرتها كشاعرة ترسخ مع عملها بمكتبة نيويورك فنشرت أول ديوان لها عام ١٩٢١ . وتوالى ديوانها ، منها على سبيل المثال : « أكل الخبز » ١٩٣٦ ، و « ما السنوات » ١٩٤١ ، و « برغم الإنسان » ١٩٤٤ ثم « الأشجار المجموعة » ١٩٥١ . في عام ١٩٥٢ حصلت على جائزة بولنجن ، وجائزة الكتاب القومى ، وجائزة بوليتزر عن ديوانها الكامل ١٩٥١ ، وفي عام ١٩٥٥ انتخبت عضواً في الأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب بعد أن أصبحت من أهم شعراء أمريكا المعاصرين ، واشتهرت بقصائدها المنسقة الدقيقة التى لا تحتمل تغيير أى لفظ فيها ! لم يكن الشكل الصارم لقصائدها عينا على قدرتها على الانطلاق والتدفق ، بل كان بمثابة التنظيم الواعى لموهبتها الشعرية ، تميزت نظرتها إلى العالم بأنها تمزج البديهة الحاضرة بالعقل المنظم بالنظرة التحكية ، واعتبرها كثير من النقاد خليفة إميل ديكنسون الشاعرة الأمريكية الكبيرة .

يشتمل شعر ماريان بالملوبة الأثوية ، والرقعة المتدفقة ، والصرامة الفكرية ، والدقة اللفظية ، وهى خصائص قد تبدو متناقضة إلا أنها تتناغم داخل قصائدها . ساعدها في ذلك عدم ارتباطها بقوالب لغوية مسبقة ، بل كانت ترى في كل ما تقرأه وما تسمعه في حياتها اليومية ما يصلح مادة خاماً لأشعارها . لذلك كانت قصائدها تبدو سلسة وجديدة دائماً ، ولم يستطع أحد من النقاد أن يتهمها بالتقليد ، بل كانت الأصالة هى السمة المميزة لإنتاجها ، وخاصة عندما رفضت استخدام التفعيلات التقليدية في تكرارها الموسيقى . كان اعتيادها أساساً على الإيقاع الناتج من مقاطع الألفاظ كما تبدو في الحديث اليومي العادى . ومع استخدامها للقوافل فإنها رفضت الاعتدال على التكرار الصوتى لها ، لأنه يصيب القصيدة بروح الافتعال والتصنع . ويمكننا أن نستشهد بافتتاحية قصيدتها « شجرة الفل الناعمة ذات العقد » لئلا نرى كيف تخلق عالمها الشعرى من التفاصيل الدقيقة التى لا يراها شاعر آخر :

« طار الطائر النحامى الأخضر

ذو الرقبة الخضراء الناعمة

مثل غراشة بين الورود المصنوعة من الصينى

دائراً حائماً وسط الأشجار

الزرقاء ، الحمراء فى لون النيند

تقبع كالأهرام وسط دوائر رياضية ! »

يقول الناقد راندل جابريل : إن ماريان مور هى شاعرة التفاصيل الدقيقة والخاصة جداً ، وأحياناً تصل إلى حد الإغراب في ذلك . لكنها مع ذلك تجمع في قصائدها لمحات تغتوى الكون كله بكل أفكاره وأخلاقه . علق ت . س . إليوت على الصور التى تتوالى في قصائدها فقال : إنها تشكل نقطة انطلاق مادية إلى تأملات من صحن القارئ نفسه ، تأملات كل شىء وأى شىء . وتحتوى قصائدها على أنواع كثيرة من الحيوانات والطيور والزواحف والحشرات . فنجد القرد ، والبطريق ، والجاموسة ، والسحكة ، والفيل ، وأكل الخبز ، والأخطبوط - كل هؤلاء وغيرهم يشكلون العالم الشعرى عند ماريان مور ، فهى تتخذ منهم رموزاً لإيماءات

أكبر. كان يبتها عن الجدة والأصالة السبب في توغلها في عالم الحيوان بعد أن صرفت تقريبا النظر عن الإنسان فيه ، وذلك على الرغم من أن تجسيد العلاقة العضوية بين الإنسان والكون كان الهدف الرئيسي من قصائدها . يلاحظ القارئ أن الصور الشعرية عندها تشابه ظاهريا وصور الرومانسيين ، لكنها لا تتوقف عند حدود الانبعاث بمظاهر الطبيعة ، بل تنتقل إلى المجال الرمزي الذي يوحى بدلالات عدة من خلال ألفاظ قليلة . وهي لا ترتبط بالألفاظ ذاتها بل تعتبرها مادة خاماً تشكلها طبقا لخطابات القصيدة ، فهي أحيانا تفصل الكلمة الواحدة إلى قسمين : أحدهما في نهاية الفقرة ، والآخر في بداية الفقرة التالية ، لكي توحى بالاستمرار العضوي للقصيدة بدون فواصل تقليدية تعوق تدفق الفكرة والإحساس في الوقت نفسه .

وقد امتدح النقاد ماريان مور ، لأنها لم تلجأ إلى الألفاظ الرنانة ، والمباريات الطنانة على سبيل التأثير المباشر السريع في القارئ ، بل عمدت إلى الأسلوب الهادئ الرزين الذي يوحى ولا يفصح ، يشير ولا يصرح ، يلهم ولا يقرر ، لذلك لجأت إلى المقطعات العائرة التي تلتقطها من قراءاتها ومن الحوار الذي يترامى إلى سامعها ، لكي تضع الحياة تحت ضوء جديد من خلالها . يقول الناقد ر. ب. بلاكمور في دراسته « اللغة كحركة » : « إن شعر ماريان مور يرفض الواقع التقليدي تماما ويستبعده ، لأنه يملك واقعا قويا خاصا به ونحن نقنع بشعرها لأن الواقع الفني في الشعر هو الأصل على حين لا يتعدى الواقع التقليدي حدود الصورة الفوتوغرافية التي غالبا ما نتركها إذا كان لدينا الأصل . تشابه ماريان مور وكل من هنري جيمس وإميل ديكنسون في أنها تربط المظهر بالجوهر في وحدة لا تعرف الانقسام » .

لم تسمح ماريان مور لنفسها في أية قصيدة لها أن تندفع وراء شطحات الأحاسيس العفوية ، بل أخضعت كل العناصر لنظام دقيق داخل الشكل الفني كما نجد في قصيدة « السكون » على سبيل المثال ، فهي قصيدة قصيرة للغاية ، لأن الشاعرة لم تترك لمواقفها الممان بل حكمتها من خلال رمز القطة الذي قالت من خلاله كل ما تريد أن تقوله من غير تقرير مباشر : فالقطة ترمز إلى الهدوء والصمت والسكون على الرغم مما يتمثل داخلها من أفكار وأحاسيس . لا تعبر الأحاسيس الصادقة عن نفسها من خلال التعبير الفج أو الصوت العالي ، وإنما الصمت خير تعبير عنها . وأي إحساس يثار في النفس يصلح لأن يكون مادة خاماً تصاغ داخل القصيدة : فثلا في قصيدة « إلى وابور الزلزل البخاري » : تتحول هذه الآلة - التي لا تمت إلى الشعر بصلة - إلى مثال لأحاسيس جمالية داخل نفسية الشاعرة ، فهي ترى أن طاقة الخيال الشعري قادرة على صياغة الحياة نفسها صياغة جمالية . وإن كان الشعر يسدو أحيانا عاجزا عن استيعاب الحياة كلها فإنه قادر على تجسيد روحها وجوهرها ومعناها ، لذلك تقول في مجلة « شعر » دفاعا عن علاقة الشعر بالحياة التي قد لا يجتريها في لحظة واحدة لتعدد أبعادها ودلالاتها :

« هناك في الحياة أشياء أهم

من مجرد كلمات مترجمة على الورق

ومع ذلك بمجرد أن تمسحها العين

يكشف الإنسان جوهر الأشياء

هناك الأيدي التي تمسك

والعيون التي تنسج

والشعر الذي يقف دهشة !

هكذا رأيت ماريان مور العلاقة المضمومة بين الشعر والحياة ، فهو يحملها ويعيد صباغتها على حين تقوم بمنحه الثراء والتخصب ؛ لذلك فالشعر ليس صورة الحياة ، وإنما جوهها الذي عرفه الإنسان منذ فجر الحضارة البشرية .

بدأ نورمان ميلر حياته الأدبية متأثراً بالدرسة الواقعية التقليدية ؛ فهو يرى أن الإنسان هو نتاج بيئته بحيث تتحول هذه البيئة في رواياته ومسرحياته إلى القدر الذي لا يمكن الفكك منه . وعنده أن الإنسان لا يستطيع أن يحصل على أكثر مما يسمح له الكيان الاجتماعي ، لكن هذه الحتمية الاجتماعية لم تستمر معه طويلاً ، بل سرعان ما تغيرت مع تطور نظريته إلى الكون والأحياء ؛ فقد أصبح من هؤلاء الروائيين الذين يكشفون للنافل التي يمكن أن يترقبها الإنسان مستغلاً في ذلك كل إرادته وطاقته ، لذلك فالإنسان الحقيقي هو ذلك الذي يحطم الحدود الاجتماعية التقليدية ؛ لكي يوسع من رقعة الحياة ذاتها . وبدون هذه المحاولة لا يمكن أن يحقق الإنسان ذاته في هذا الكون ، وبدون شك فإن صراع الفرد مع المجتمع يجعل المجتمع بدوره أكثر حيوية وديناميكية وقدرته على العطاء والتأثير والتأثر . وما زال ميلر من أبرز الروائيين العالميين الذين يبحثون عن مفهوم جديد للبطلية الإنسانية يتمشى مع روح العصر.

لكن مفهوم البطلية الإنسانية عند ميلر لم يتطور فجأة ، بل جاء تدريجياً ؛ لأنه يتعلق بأفكاره الأثيرية ، وهذه الأفكار لا تتغير بقدر ما تتطور ، بحيث تسليخ الأفكار الجديدة من جوف القديمة وهكذا ؛ لذلك فالتطور يبدو ملحوظاً فقط عند مقارنة أعماله الأولى بالأخيرة ، لكن البناء الدرامي في رواياته يعاني من عيوب وهنات كثيرة ، شأنه في ذلك شأن كل الروائيين الذين يلهثون وراء الأفكار بحيث لا تنبثق لديهم طاقة كافية لصهر الفكرة الجديدة في بوتقة الشكل الدرامي الناتج من طبيعتها . هذا يبدو يروضح في روايته : « باربري شور » و« حديقته النزال » حيث يبدو أن الخطوط الدرامية قد أفلتت من يدى ميلر ، وسارت في اتجاهات خارجة عن جاليات الشكل الفني . ولعل الملمر الوحيد لميلر في هذا أن فن الرواية من الفنون التي تستمد جذبيتها وسحرها من أدوات أخرى بالإضافة إلى الشكل الفني ، وإن كان الشكل الفني أهمها على الإطلاق .

## العرايا والملوث :

كانت «العرايا والملوث» أول رواية لميلر ، وهي لا شك أحسن وأشهر رواية أمريكية اتخذت مضمونها من الحرب العالمية الثانية برغم أنها لا تجد نفسها داخل حدود هذا المضمون ، بل تتخذ منه ركيزة للانطلاق إلى الإنسانية الرحبة ؛ لذلك يمكن القول بأنه كان من المهم على ميلر كرواى ذى نظرة معينة أن يكتب هذه الرواية سواء قامت الحرب العالمية الثانية أو لم تتم . وشخصيات الرواية بكل مواطن ضعفها وقوتها ، وبكل احتمالات تطورها ونضجها - جاءت نتيجة حتمية لأسلوب الحياة الذى انتهجه المجتمع الأمريكى طبقاً للمدرسة الواقعية الاجتماعية التى بدأ ميلر حياته الأدبية منها : فالشخصيات تصارع وتلتحم فى معسكر على إحدى الجزر ، وهذا المعسكر يمثل للمضمون الرئيس - للرواية ، لكن الشخصيات تخرج من التجربة وقد تأكدت خصائصها الاجتماعية التى دخلت بها ، هذا يدل على أن حسم الصراع لا يمكن أن يتم على سطح هذه الجزيرة ، بل لابد من العودة إلى أمريكا الأم التى تعد السبب الحقيق وراء هذا الصراع ! بهذا للمفهوم فإن رواية «العرايا والملوث» ليست رواية حرية على الإطلاق ، بل رواية اجتماعية من الطراز الأول .

يمثل الحدث الدرامى الرئيس فى اللمعة التى كُلفت القيام بها إحدى الفرق العسكرية للاستيلاء على جزيرة صغيرة فى المحيط الهادى . ونظراً لاهتمام ميلر بالحدث الرئيس فإن السرد الروائى يتدفق فى سهولة ويسر ، والأسلوب يتميز بالوضوح والتحديد ، والأحداث والأحاسيس تبرز من خلال التفاصيل الدقيقة التى لا تحتمل التأويل . يحرص ميلر على أن يمشد روايته بمجهره كبيرة من الشخصيات ابتداء من أنفار الجيش حتى قائد اللواء . وتفاصيل كل شخصية وموقف على حدة تمثل حلقة من حلقات السلسلة الطويلة التى تشكل الميكال العام للرواية ؛ لذلك فالتسلسل المنطقى للمواقف هو السمة الرئيسة للشكل الفنى . كان ميلر موفقاً فى روايته لدرجة أنه أعرب عن شكه فيما بعد : هل كان قادراً على كتابة رواية بهذا التدفق السلس ؟

لعل أهم إضافة فكرية لرواية «العرايا والملوث» تتمثل فى تجسيدها للأسلوب الذى تستهلك فيه الحرب كل طاقات الإنسان من خير وحب واستقرار وسلام . ومن الصعب العثور على رواية تنافسها فى هذا المضمار ! وبصرف النظر عن الأحداث المثيرة والعنيفة التى قد تعجب قارئ التسلية التقليدى فإن الحرب تنتهى دون تحقيق أى مجد ؛ فالحرب عبارة عن دائرة مفرغة لا يتولد عنها سوى اليأس والضياع والتشتت وانعدام للحن . لذلك فهى حرب خيالية من البطولات والأبطال ، ولا نجد سوى رجال يؤساء يمانون دون أن يملكون من مصيرهم شيئاً .

## عالم بلا نظام :

فى رواية «باربرى شور» التى نشرت عام ١٩٥١ يفقد ميلر إيمانه بأن هناك نظاماً يحكم هذا العالم الذى لا يعرف قانوناً سوى الفوضى ! والمجيب فى الأمر أن النظام الذى ميز البناء الدرامى فى «العرايا والملوث» قد تحول إلى فوضى فى «باربرى شور» ؛ فالرواية الأخيرة زائخة بالبدايات غير المتوقعة ، والوقفات المفاجئة . ونظراً

للمصيغة التعليمية التي تلتف معظم أجزاء الرواية - فإن القيمة الفنية لها تنهبط كثيراً عن الرواية السابقة : فمما يتجلى ميل كاتبها سياسياً وديكالياً أكثر منه روائياً فناناً خلافاً ؛ لذلك فالرواية في بعض جزئياتها تبدو دراسة للعوامل الحتمية التي تحكم حركة التاريخ وتشكل وجهة المجتمع : فالفكر يطنى على الخيال ، والشخصيات تتوارى وراء الآراء ، والمواقف تتوالى من أجل التبرير الفكري للمضمون ، ولا شيء غير ذلك .

والشخصية المحورية في الرواية هي أكبر الشخصيات سناً ، ذلك العجوز ماركويد الذي كان ثائراً في يوم من الأيام ، لكنه غلغل عن معظم آماله ومثله ؛ كما فعل كثير من أصدقائه عندما تاهوا في دهاليز البيروقراطية التي عادة ما تقضى على معظم الثورات . وجسم الرواية الرئيسي عبارة عن اختيار حاسم لنفسية الثائر المتفاسح التي يمثلها ماركويد ، والذي الذي يستطیع أن يحتفظ فيه الإنسان بشرفه كاملاً في مواجهة تحديات المجتمع التي تجبره أو تفرجه على التفریط فيه ؛ لذلك تعد الرواية محاكمة سياسية هؤلاء الذين يرفضون الشعارات ويفرضونها على الآخرين ، ولكنهم أول من يبادر إلى التلاعب بهذه الشعارات وغريفيها تنفيذاً للأمرهم الشخصية . ومما كان مضمون الرواية نبيلاً من الناحية الإنسانية فهذا لا يعوضنا عن الانبهار الذي طرأ على بنائها الدرامي . من علامات هذا الانبهار أن المعنى العام للرواية لا ينتشر فيها انتشار الدم في الشرايين ، لكنه يتركز في الحلقب الطويلة التي يلقبها ماركويد معبراً عن آرائه وملخصاً في الوقت نفسه للمعنى العام للرواية ؛ لذلك افتقد البناء كثيراً من التناسق ، فتردد بين الاكتفاظ بالمعنى والحدث ، وبين الخلطة في المضمون والشكل ، وهذه عادة الروائيين الذين يسعون إلى الفكرة السياسية لدرجة أنها تشغلهم عن الضرورات الدرامية والحتميات الفنية .

#### الرجل الذي درس اليوجا :

ولحسن الحظ فإن هذا الانكباب السياسي لم يستمر بالحدة نفسها بعد ذلك : ففي الرواية القصيرة التالية « الرجل الذي درس اليوجا » يحسد ميل الاتجاه العام الذي سيسود رواياته التالية وخاصة روايته الضخمة ذات الأجزاء الثمانية المعروفة باسم « حديقة الغزال » ، وهي الأجزاء التي اختصرها ميل فيما بعد إلى جزء واحد ، إذ إن القارئ الحديث ليس على استعداد لقراءة رواية من ثمانية أجزاء . وإن كانت رواية « الرجل الذي درس اليوجا » ليست مهمة في ذاتها فإنها تمثل للدخول الطبيعي لكل روايات ميل التي كتبها بعدها . في هذا تختلف هذه الرواية اختلافاً بيناً ورواية « ياريري شور » وتقرب من رواية « المرابا والرقى » في دقتها وتعديدها المباشر ، لكنها تزيد عنها في روح المرح والدعابة التي تنبع من بعض مواقفها مع بعض اللامسات الشخصية والذاتية من حياة ميل نفسه ؛ مما يجعلها أقرب إلى الفيلم التسجيلي .

والرواية تدور حول يوم أحد في حياة سام سلوفودا ذى الأربعين سنة والذي قضى حياته مؤلفاً للروايات الفكاهية . يعيش حياة عائلية تقليدية لا يعكر صفوها شيء . وهذا يؤثر بدوره على ملكته الإبداعية وخاصة في أيام الآحاد التي يغلب عليها الملل المحكم عظة نهاية الأسبوع الذي كان حافلاً بالعمل والجندية . نراه وهو يعصر ذهنه من أجل إكمال الرواية التي بدأها من أربع سنوات ولكن هيأت ! وينتهي به الأمر إلى الغروب من هذا المأزق بمشاهدة فيلم إباحي مع زوجته في شقته ، ويعيدان عرض الفيلم ثم يشرعان في ممارسة الجنس فوق

الوسادة في أثناء العرض ، لكن الزوجة تستمتع فقط بالممارسة دونه ، ومع ذلك يحرص على متعتها . بعدها يسرى الإنهاك في قواه ، ويتذكر روايته المجلجلة لكن العرق للتصيب منه يشده مرة أخرى إلى اليأس والضياع واللامبالاة ، وتنتهى الرواية عند قول الراوى : «يا لها من حياة زاهرة بأنصاف الحلول الكئيبة ! » .

#### حديقة الغزال :

في رواية «حديقة الغزال» التى نشرها ميلر عام ١٩٥٥ يتجلى الاتجاه الذى سبق أن قابلناه نفسه في «الرجل الذى درس اليوجا» ، وهو الاتجاه الذى يتمثل في الروح عندما تختنق . فالخلفية الوصفية تتبلور في مصيف «صحراء الذهب» أحد ضواحي هوليوود عاصمة السينما ؛ لذلك تشكل الحياة الاجتماعية في هوليوود الهيكل العام للرواية . و«صحراء الذهب» ليست مجرد بقعة جغرافية على الخريطة الأمريكية ، لكنها رمز مجسد لأمريكا كلها تماماً مثل رمز المنزل المضطرب في رواية «باربرى شور» . منذ ذلك الحين اعتاد ميلر أن يتخذ رمزاً صغيراً يحوى أمريكا كلها . هذا يتيح له بدوره إمكان التحليل النفسى بشخصياته التى تحتك بعضها وبعض بفعل ضيق المساحة التى تتحرك في نطاقها . وهو التحليل النفسى الذى أصبح السمة الأساس للميزة لأسلوب ميلر في معاملته لكل الشخصيات .

من خلال سرجيوس بطل الرواية يقدم ميلر صورة درامية رائعة لشاب مثقف على وشك أن يسقط ضحية ثقافته ؛ فهو لا يستطيع أن يقاوم جذبها وسحرها وفي الوقت نفسه يشعر أنها مستحق كيانه كإنسان ! لذلك فهو في حاجة إلى مرشد روحى ودليل فكرى يساعده على الخروج من بين شق الرقى ، بحيث يمكنه التخلص من الضغوط الفكرية على كيانه وفكره وتطويعها بعد ذلك طبقاً لإرادته وقراره الشخصى ، لكن المأساة أن هذا النوع من المرشد أو الدليل يندر وجوده في أيامنا هذه ؛ ففي بعض الأحيان نجد سرجيوس قادراً على اتخاذ القرار الحاسم ، وفي أحيان أخرى يفقد الثقة في كل شيء حتى في نفسه ، لكن الأمر ينتهى به إلى حزم أمره ومغادرة «صحراء الذهب» ليبدأ حياته الحقيقية ككاتب يريد أن يحرز لنفسه مكاناً في عالم الأدب . ومع ذلك فالنهاية ليست بهذا الحسم ، لأن السلبية تعود لتؤثر على أفكاره وتصرفاته .

بذلك يشكل البطل العمود الفقري لأحداث الرواية ، وهو يطفى على كل ما عداه في الرواية . ومهما كانت الشعبية التى حازها كبطل أمريكي جديد يمثل الشباب اللاتيرين بكل صراعاتهم وتناقضاتهم فسرجيوس إنما هو ككل شاب أمريكي يشعر أن حياته تضعه هباء بفعل الضغوط التى يمارسها المجتمع المعاصر عليه . هذه الحيرة الناتجة عن الضغوط الاجتماعية تفقده القدرة على التمييز بين ما هو صحيح وبين ما هو مزيف ، ومن ثم فإنه لا يستطيع أن يتخذ قراره سواء بالإدانة أو بالتأييد ؛ من هنا كان الصديق الفنى الذى يتلف شخصيته ، فهو لا يتنادى بمبادئ لا يؤمن بها ، وفي الوقت نفسه يحاول جادا البحث عن هذه المبادئ ، لكنه يعترف أنه لم يعثر عليها بعد . وإن كان القارئ يتعاطف هو والبطل فذلك لأنها يتوجدان معاً داخل نطاق مأساة الإنسان المعاصر ؛ لذلك فسرجيوس يبرز إلى الإنسان الأمريكى المعاصر كما ترمز هوليوود إلى أسلوب الحياة في أمريكا بصفة عامة .



### حلم أمريكي :

يمتد الخط الفكري نفسه في رواية «حلم أمريكي» التي نشرها ميلر سلسلة في مجلة «إسكوير» . فالبطل يسمى حديثاً للبحث عن معنى جديد لحياته يحقق من خلاله وجوده كله ؛ فالحياة هي التو على حين يمثل الموت الدوران في حلقة مفرغة ، وهذا النوع من الموت أكثر إيلاماً ومأسوية من الموت الحقيقي . ورواية «حلم أمريكي» تمثل تطوراً خصباً في الفن الروائي عند نورمان ميلر ؛ فن الصعب العثور على عمل روائي معاصر يضاهيها في تجسيد وتكثيف الحساسيات الدقيقة التي تحكم وجدان الإنسان المعاصر في المجتمع الأمريكي . وأسلوب ميلر الذي بدأ مشعباً بالثر التفريري نجده يصل إلى مستوى شاعرية هيمنجواي ودوس باسوس وفوكز من حيث الخصب التصويري والثر اللغوي . وأيضاً فإن المقاتلة السياسية التي سيطرت على الروايات المبكرة لميلر تخفى ؛ لتفسح مجالاً للتحليل النفسي وصولاً إلى أدق أسرار النفس البشرية وبعداً عن الضغوط السياسية المؤقتة .

يتميز الجانب الأخلاقي في هذه الرواية بالنضج الفني من حيث إنه يرتبط بالحياة والحركة بل بالعنف بعبداً عن الوعظ والإرشاد ، وهذا يدل على أن الفنان الذي يتمكن أخيراً من أبعاد تجربته الفنية يستطيع أن يصهر أي مضمون فكري أو أية نظرة فلسفية في بوتقة فنه التي تحيل ما تحويه إلى كيان حي يتحدى الزمن .

(١٨١٩ - ١٨٩١)

هيرمان ميلفيل من الروائيين الأمريكيين الذين قاموا بدور ريادي في مجال تأصيل شخصية الرواية الأمريكية ، لكنه لم يكن محظوظاً في حياته ؛ إذ رفض نقاده المعاصرون الاعتراف بريادته الثورية ، وذلك لأن رواياته لم تكن تقليدية على الإطلاق . اعتبره النقاد كاتباً غير متمكن من تقاليد الرواية . وبالطبع كانت الأشكال الروائية الأوروبية في أذهانهم ؛ إذ كانت الرواية الأمريكية في ذلك الوقت مجرد تقليد باهت لما كان سائداً في أوروبا ، لكن حياة ميلفيل كانت زلخنة بالترحال والتنقل خارج الحدود الأمريكية ؛ واكتسب كثيراً من المعارف والخبرات ساعدته على تكوين رؤية خاصة به تجاه الحياة . وعندما أراد التعبير الفني عن هذه الرؤية وجد أن الأشكال التقليدية للرواية لن تسعفه ، فآثر لرؤيته الجديدة أن تشكل رواياته بأسلوب ينبع من جذبتها وحداثتها . لم يعبأ بآراء النقاد فيه ، بل ظل يكتب الرواية بالأسلوب الذي يترامى له . كانت نتيجة هذا أن استمر التجاهل للتبادل بينه وبين النقاد حتى وفاته . ولم تحدث وفاته أي أثر يذكر في الدوائر الأدبية لدرجة أن المهرر الأدبي في جريدة «النيويورك تايمز» نسي ذكر اسمه الأول عندما نشر خبر وفاته .

لكن الريادة الأصيلة قادرة على إثبات وجودها حتى في غياب صاحبها عن هذا الوجود ؛ فحتى عام ١٩١٠ لم يكن أحد يعترف به لدرجة أن مرجعاً إنجليزياً من المراجع الهامة في الأدب العالمي كتب أربعين سطراً عن صديقه الروائي الأمريكي نثنائيل هوثورن على حين لم ينل ميلفيل سوى ثمانية أسطر ختمها الكاتب بقوله : إن ميلفيل لم يكن قط على مستوى صديقه ، وكانت رواياته هزيلة على الرغم من أنه أظهر بعض لمحات عبارة من القوة والأصالة . ومع كل هذه الأحكام المتحسفة ظلت شهرة ميلفيل تتصاعد وتتربع على عرش الرواية الأمريكية لدرجة اعتبره فيها النقاد أحد الأدباء الملهمين الذين يشار إليهم بالبنان في كل مكان . بدأ الاعتراف بمكانته يتزايد قبل أن يتصف القرن العشرون ، وأصبح اسمه يذكر على الفور كلما ذكر تاريخ الرواية الأمريكية

والملاحم الرئيسة التي تميزها .

يبدو أن هناك سبباً آخر جعل من الصعب على النقاد تقبل روايات ميلفيل بسهولة : فقد كان القرن التاسع عشر في أمريكا فترة متميزة بالتفاؤل بدور الفرد في بناء الأمة على الرغم من وقوع الحرب الأهلية ، لكن ميلفيل لم يكن على الدرجة نفسها من التفاؤل ؛ فقد دلت رواياته على تشاؤم بالغ فيما يخص موقف الإنسان من قوى الطبيعة المروية وغير المروية على حد سواء ؛ لذلك كان إنتاجه الأدبي بمثابة نعمة نشار ، واعتبرها الكثيرون نعمة مثيلة للهمم ، ولم يتعرفوا وقتها بأن من حق الأديب أن يعبر عن رؤيته الخاصة إلى الإنسان والكون طالما أنه لم يفرج عن حدود الصدق الفني . لم يكونوا قد بلغوا الوعي الفني الناضج الذي يؤكد أن التشاؤم الصادق الأصيل خير ألف مرة من التفاؤل الكاذب للزيف . كان رأى ميلفيل أن الإنسان هو ضحية الظروف المحيطة به دائماً ، ومهما قاوم مقبلاً لتحدي فإن نهايته هي الهزيمة المؤكدة ؛ كما حدث في روايته الشهيرة «موي ديك» التي انتهت بأن قضى المحوت الأبيض على الكابتن أهاب .

ولد هيرمان ميلفيل في نيويورك لتاجر ثرى ، لكنه سرعان ما خسر كل ثروته ، ومات على أثر ذلك ؛ مما اضطر العائلة إلى التروح إلى ألباني حيث قضى هيرمان طفولته المتأخرة في فقر مدقع دفع به إلى العمل في وظائف عدة ؛ لكي يساهم في إعالة نفسه وعائلته ؛ ومن ثم لم يتلق تعليماً يذكر وخاصة عندما بدأ حياة التنقل والترحال بعمله بجاراً على السفن العابرة المحيطات . . كانت حياة البحر التي عاشها هي للمادة الخام بالنسبة لمعظم رواياته وخاصة «موي ديك» ، فقد استمد منها معظم الشخصيات والمواقف . لم يقتصر عمله على السفن التجارية ، بل اشتغل أيضاً على السفن الحربية . وهكذا ترددت الأعمال التي قام بها بين صيد الحيتان وإدارة السفن ، أما الفترات التي قضاه على اليابسة فقد اشتغل فيها بفلاحة الأرض ، لكنه في أكتوبر عام ١٨٤٤ عاد إلى بوسطن ، وقرر أن يهجر حياة البحر نهائياً ؛ بل إنه ألقي بجاكته البحار في النهر كرمز لانتهاء هذه الفترة الصاخبة في حياته .

لم يبدأ ميلفيل كتابة الرواية إلا بعد استقراره بعيداً عن صخب البحر ومخاطره ، فكتب رواية «تايبيه» ١٨٤٦ ، وهي عبارة عن سرد روائى للخبرات والمغامرات التي خاضها في جزر الماركييز في المحيط الهادى ، وحياته هناك بين قبيلتين من قبائل اللوحشين الذين أثبتوا لميلفيل أنهم كانوا أكثر رقى وإنسانية في معاملتهم له من سكان المدن للتحضرين ،

في العام التالى (١٨٤٧) كتب ميلفيل رواية «أومو» التي تحكى مغامراته في جزر تاهيتي ، وهي رواية مسلية ومثيرة لا تحمّل في طياتها أفكاراً فلسفية ذات وزن سوى أنها تهاجم الثورة الصناعية التي جعلت من الإنسان أسيراً للآلة بدلاً من أن يكون سيداً لها . وأبعدته عن كل مصادر الجبال والحرية والانطلاق التي في الطبيعة . في عام ١٨٤٩ كتب ميلفيل رواية «ماردى» التي تدور أحداثها في جزر البولينيز . يميز جوها بالرومانسية المطلقة ، والسطحات العفوية التي لا تخضع لشكل فنى متناسق ، والشخصيات الخفية المسلحة التي نراها من جانب واحد فقط ، ولا تحمّل سوى صفة واحدة . كانت روح التشاؤم قد بدأت تبرز عند ميلفيل في هذه الرواية .

في العام نفسه (١٨٤٩) كتب رواية أخرى بعنوان «ريدبيرن» لجرد أن يحصل العائد المالي منها . كانت مجرد سرد لرحلته الأولى إلى إنجلترا .

في عام ١٨٥٠ كتب رواية «الجاكّة البيضاء» التي مزج فيها خبراته في الأسطول بهجومه الحاد على القسوة الوحشية التي تفرض على كل من يعمل به ، وذلك من خلال الشخصيات انطوية والمسطحة التي تصور الصفات البشرية للتناقضة والمتعددة .

#### الرواية والقصة والشعر :

في عام ١٨٥٠ انتقل ميلفيل إلى ولاية ماساتشوستس حيث عقدت أواصر الصداقة بينه وبين الروائي هورثون . بدأ في تلك الفترة كتابة أشهر رواية له طبعت في لندن باسم «الخوت» ١٨٥١ ، وفي نيويورك باسم «موني ديك» . وهي الرواية التي وضعت اسمه بعد ذلك بين أشهر الروائيين العالميين . وفي عام ١٨٥٢ كتب رواية «بيير» التي كانت محاولة مبكرة جداً لكتابة الرواية السيكلوجية نظراً لأن علم النفس لم يكن قد أرسى قواعده بعد ، لكن نشاط ميلفيل الأدبي لم يقتصر على الرواية فحسب ، بل تعداها إلى القصة القصيرة والقصة : فكتب في عام ١٨٥٧ مجموعة قصص قصيرة بعنوان «حكايات الديدان» أثبت فيها قدرته على إيراد لمحات ذكية وحادة من الحياة التي تبدو أحياناً خالية من كل معنى ، ثم كتب رواية قصيرة في العام نفسه بعنوان «رجل الثقة» ، وكانت زاخرة بالسخرية للريرة والمجرم على وضع الإنسان في هذا الكون لدرجة أنه بدا كما لو كان عدواً للإنسان .

لم يظهر شعر ميلفيل إلا بعد قضاء سنوات من الكتابة واليأس عندما أصدر أول ديوان له «مقطوعات من المعركة وملاحم من الحرب» عام ١٨٦٦ . في العام نفسه التحق لأول مرة بوظيفة حكومية كضابط جمارك في نيويورك . وهي الوظيفة التي استمر فيها تسعة عشر عاماً بعد ذلك ، والتي انتقلت بمجته من الاضطراب والقلق إلى الاستقرار والثبات ، مما جعل إنتاجه الأدبي يتميز بالتأمل الفلسفي للتأني ويفقد الحيوية المتفجرة والمتقلبة ولعل قصيدته الفلسفية «كلاريل» ١٨٧٦ أكبر دليل على ذلك : فقد كانت نتيجة طبيعية للفراغ النسبي الذي أتاحت له الوظيفة الرسمية المستقرة . لكن ميلفيل استقال منها عام ١٨٨٥ عندما حصل على الميراث للتواضع الذي يمكنه من الحياة الكريمة ومن ممارسة الكتابة الأدبية في الوقت نفسه . وبالفعل انتهى من ديوانين آخرين من الشعر جون مار وبجارة آخرون ١٨٨٨ و«تيموليون» ١٨٩١ . وعنده وفاته ترك مخطوطاً لرواية قصيرة لم تمها بعنوان «بيلي بد» التي نشرت بعد ذلك عام ١٩٢٤ ، وهي الرواية التي نهضت عليها أوبرا الموسيقار الإنجليزي بنجامين بريتين التي عرضت بالاسم نفسه عام ١٩٥١ . تتخذ رواية «بيلي بد» - كمادة ميلفيل - مضمونها من حياة البحر ، فهي تدور حول شخصية بحار شاب تتجسد فيه كل صفات البراءة ، لكن ميلفيل يعود إلى قة تشاؤمه لكي يوضح أن البراءة لا تصلح للصمود في هذا العالم الزاخر بالنعف والقتل والإرهاب . ويتحول بيلى بد إلى شخصية مأسوية عندما يحكم عليه بالإعدام ويشق بالفصل مثل أي مجرم أثيم ، إذ إن قوى الطبيعة لا تفرق بين البريء والمجرم ، بل يشكل البريء أحياناً لقمة سائفة لها .

تلك هي السمة المميزة لفلسفة ميلفيل التي تتجسد في التناقض بين الوجود على الأرض وبين الحياة في البحر. فالبحر يمثل الحياة نفسها بكل خطورتها ووحشتها واضطرابها وتقلبها ، وإذا كان البحر هو الحياة فهو الموت أيضاً ؛ أما الوجود على الأرض فيمثل الاستقرار والأمان والرتابة . كل هذه صفات تدفع الإنسان إلى الاعتقاد فيها يؤمن به الآخرون . ولا يهجه كثيراً أن يفكر لنفسه بعيداً عن القوالب والمعتقدات السائدة . كان البحر يمثل المحك الذي يختبر به ميلفيل معدن شخصياته : فالإنسان في مواجهة الخطر والموت لا يمكن أن يحفظ لنفسه بأقنعة الزيف الاجتماعي ، بل تبدو حقيقته عارية للجميع ؛ من هنا كانت دهشتنا من وحشية حياة البحر في غير محلها ؛ لأن هذه الوحشية في حياة المجتمع المتحضر أيضاً لكنها تظل كامنة وراء المظاهر والأقنعة المتعددة وإن كانت تعبر عن وجودها بطرق أكثر خبثاً وضراوة .

ظل هذا المضمون الفكري يطارد ميلفيل في كل أعماله الأدبية لدرجة أنه أثر تأثيراً سيئاً على الشكل الفني لرواياته . كانت ملهوه بالتعليقات التي يلقيها الكاتب هنا وهناك في الرواية بحيث يجرح بها أحياناً من مجال الفن إلى مجالات السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد أو الفلسفة . . . إلخ . لم يكن ميلفيل يراعي الخط الدرامي الذي يشقه الجهرى الرئيس للأحداث والمواقف ، بل كان في بعض الأحيان يتبع حدثاً ثانوياً إلى الحد الذي يؤدي به إلى الدخول بالسر الروائي في طرق مسلوذة ومناهات جانبية . ولعلنا نلتبس العذر لميلفيل في هذا ؛ لأنه كان رائداً في مجاله ، ولم تكن هناك تقاليد راسخة في الفن الروائي تريد من حدة وعيه بالشكل الفني . لذلك كان المضمون الفكري بكل زوائده وتنويعاته يفرض نفسه على البناء الدرامي الذي افتقد التناسق في أحيان كثيرة . أدى هذا بروايته الأولى إلى أن تبدو كما لو كانت مجرد سرد للسيرة الذاتية للكاتب ومغامراته الشخصية في البحار ، لكن هذا لا يقلل من قيمة الدور الريادي الذي قام به ميلفيل في منح الرواية الأمريكية للملامح الأصلية المميزة لها .

#### مولي ديك :

يجدر بنا أن نحلل تحفة ميلفيل « مولي ديك » بحكم أنها الرواية التي يذكر بها دائماً ، ونظراً لمكانتها الرفيعة بين الروايات العلمية الكلاسيكية . لعل نجاحها يرجع إلى أنها لا ترتبط بفكرة واحدة أو شخصية واحدة أو حدث واحد ، بل يمكن قراءتها وتلوقها على مستويات متعددة سواء كانت رمزية أو واقعية أو تعبيرية أو رومانسية ؛ وهذا دليل على خصبها الفكري والفني في آن واحد ، فيمكن قراءتها على أنها رواية مثيرة ملهوه بالشخصيات اللاهثة والمغامرات المتتابة في أعلى البحار ، لدرجة أن اعتبرها النقاد أعظم رواية اتخذ من البحر مضمونها ؛ ويمكن قراءتها على أنها رواية فلسفية تدور حول بحث الإنسان عن ذاته ومحاولة تحقيق هذه الذات بكل الوسائل الممكنة ؛ فطاردة الكاتب أهاباً للحوث ليست مجرد مطاردة مثيرة حافلة بالصراعات والكوارث ؛ فهي تمثل صراع الإنسان مع قوى الطبيعة أو قوى الشر القاهرة ، حتى لو أدى هذا الصراع إلى سحقه نهائياً ؛ ويمكن قراءتها على أنها رواية ميلودرامية زاخرة بالعنوض والرعب والصخب والضجيج ، بل بها من الإيجاعات والتنبؤات المستقبلية ما يذكرنا بأشباح شكسبير وساحرائه عندما نستمع إلى أحاديث وتغذيرات

البحر ويفض الله . ولا يمنع وجود هذه العناصر الطبيعية والميتافيزيقية أن يتدخل التهمك بل الدعابة على سبيل تجسيد كل ما تترعر به الحياة من مفارقات كثيرة

قد يتعجب القراء الباحثون عن الإثارة الروائية من هذه الفصول التي تدور بأكملها حول أساليب صيد الحيتان لدرجة أن ميلفيل يحيلها إلى دراسات فعلية لهذه المهنة الخطيرة : فالسرد الروائي يتوقف تماماً في هذه الفصول الكثيرة . ويبدو أن ميلفيل يريد أن يحيط القارئ بكل تفاصيل العملية الفنية حتى يضمن في الصورة العامة لروايته . قد يستمتع المهتمون بحياة البحر بهذه الفصول ، لكن النقد الأدبي لا يعتبرها إنجازاً فنياً بآية حال . ويبدو أن ميلفيل لم يجب أن يغفل خبرته المريحة في العمل بصيد الحيتان ، فأراد أن يجعل القارئ يلم بها حتى يصبح أكثر قدرة على تلوق الأحداث والمواقف الروائية التي تعتمد عليها .

لعل الإنجاز الفني الحقيقي لرواية «موي ديك» يتمثل في الفلسفة والشخصيات التي تحتويها ؛ فمن الصعب الفصل بين الفلسفة المجردة والشخصيات المتجسدة التي عبرت بأفعالها المادية عن أفكار ميلفيل دون أن تتكلم عنها . ونظراً لقلة عدد الشخصيات فقد عنى المؤلف بدراستها حتى ترسخ في ذهن القارئ منها على سبيل المثال : بيركوفس والقباطنة بيلداد وويليج ، والبحارة ستارك ستاب وفلاسك . كانت شخصية ستارك بشجاعته الفائقة واستقامته الفكرية تمثل خطاً درامياً موازياً وموازناً لشخصية البطل الكابتن أهاب . وكان هو لاختلاف جنسيات الشخصيات سبباً في الحيوية التي ينبض بها عالم السفينة ييكود ، فنجد الهندي الأمريكي ناشيتجو ، والأفريقي العنيف داجو ، والوثني البولينيكي كيكج . أما الشخصيتان الرئيستان أهاب وإشائيل فقد تجسدت فيهما فلسفة الرواية كلها ؛ لذلك اعتنى بهما ميلفيل عناية فائقة . يقول بعض النقاد : إن هناك تشابهاً بالغاً بين شخصية إشائيل وميلفيل نفسه .

وإشائيل شخصية رومانسية انتمالية بمعنى الكلمة . فهو ليس مجرد هارب من عالم البشر أو عدو له ، بل يمثل النزعة التأملية التي يفقدها أهاب في مطاردته المجنونة للحوت . وإذا كان قد قام بدور الراوي للرواية فإنه شارك في صنع الأحداث ؛ بذلك زاد من قوة الإقناع الفني للرواية على طريقة «وشهد شاهد من أهلها» . وصل الرغم من أنه شارك أهاب في القسم في القضاء على الحوت فإنه كان أول من أدرك جنون تنفيذ هذا القسم ؛ فقد اكتشف في أهاب جنون الديكتاتور الذي تطارده فكرة معينة فيذعن لها حتى لو كانت سبباً في تدمير السفينة كلها . هنا يبدو المستوى الرمزي للمواقف : فالكابتن أهاب يمثل الديكتاتور الذي يورد أمته موارد التهلكة من أجل الانتقام من قوة لا قبل له بها . والسفينة ييكود تمثل المجتمع الذي يقع تحت رحمة هذا الديكتاتور المجنون . على حين أن البحر يحيط بها من كل جانب ، ولا يرحمها هو الآخر : فالبحر يمثل الحياة التي لا ترحم الضعفاء الذين فقدوا إرادتهم الشخصية ؛ لذلك يموتون كلهم مع أهاب في النهاية باستثناء إشائيل الذي تصدى بالرأى والإرادة لجنون أهاب ، فعاش بعده لكي يروى مأساته . أما شخصية الحوت الأبيض موي ديك فلها من الإيحاءات الرمزية ما يصعب علينا حصره : هنا يبدو الحصب الفكري والفني الذي تنطوي عليه الرواية : فالحوت يمكن أن يرمز إلى قوى الشر أو قوى الطبيعة أو حركة المجتمع التي يجب على الإنسان أن يدرك معناها ؛

حتى لا يصطلدا معاً . كانت مأساة أهاب أو ملحمة أنه أصر على الاصطدام بها فلما منه أنه سيثبت إرادته في الانتقام منها .

أما شخصية البطل أهاب فهي مزيج عجيب من بروتيفوس ، وشيطان ميلتون ، وذكور فاوستس ، والملك لير : فهو من الشخصيات التي تفخر بخلقها الرواية العالمية ، ومن الناحية الفنية نجد شخصيته متسقة تماماً مع أفعاله . كان مدفوعاً برغبة مجنونة أقوى من أن يتحكم فيها ، وذلك على الرغم من أن هذه الرغبة من خلقه هو شخصياً . في رحلة بحرية سابقة استطاع موى ديك أن يتبلغ ساقه في قفصة واحدة ، ومنذ تلك اللحظة ترك أهاب القيادة لرغبة الانتقام العارمة لكي تشكل كل أفكاره وسلوكه بلا هوادة . حاول أن ينجو جنون الانتقام الذي ينشه من الداخل بقتاع يراق من الحكمة ، لكن منذ أن أقسم البحارة معه على التخلص نهائياً من موى ديك كشف عن جنونه ، ونحولت الرواية كلها إلى حمى مشتعلة الأوار ، وأصبح الموت قدر الجميع . يبدو العنصر للمحمي جلياً في شخصية أهاب عندما يرفض الانحناء أو الإذعان لأية قوة مهما كانت قاهرة . فيتحدى البرق والرعد والشمس وكأنه باع نفسه للشيطان من أجل بلوغ رغبته في الشئ والانتقام ! لم تكن معركة مع مجرد حوت ، لكنها كانت مع قوانين الكون الأبدية الأزلية التي تؤكد دائماً أن الإنسان ليس سوى حشرة تعتقد أنها سر الكون وعوره ! صور أهاب ثورة التمرد الشيطاني ، والكبرياء الإنساني ، والاعتدال المطلق على النفس في مواجهة كل ما تأقن به الأقدار .

على الرغم من هذا المزيج الغريب من اللحمية والمأسوية فإننا نشعر أن أهاب إنسان مثلنا تماماً ، ولذلك لا نفتقد تماثلنا معه ونعولنا عليه ! يقول صديقه القديم بيليج : إن أهاب لا يخلو من الملامح التي تؤكد إنسانيته ، والتي تتضح في مواقف متناقضة مثل معاملته للصبي ييب الذي يقوم على خدمة قمره ، لكن سرعان ما تخفى هذه الملامح الإنسانية ؛ لكي يبرز أماننا أهاب الرهيب ؛ فهو يصدم عندما يعلم أن الكابتن يومر الذي فقد ذراعه بين أسنان موى ديك قد تقاعس أخيراً ، وسئم مطاردة الوحش التي لا طائل من ورائها . اعتبر هذا السلوك جبناً وحثاً بالقسم وليس حكمة وتؤدة . أما إشكائيل فقد نظر إلى أهاب على أنه مجرد مجنون لا يستطيع لجنونه دفعاً ! من هنا كان الجانب المأسوي الذي ميز شخصيته بالرغم من عنصرها للحمي الذي لم يعرف التردد أو الخوف أو التراجع .

ولكي يجسد كل جوانب الصراع القدرى بين أهاب وموى ديك - استخدم ميفيل الشخصيات الأخرى على سبيل التنوعات المتعارضة مع التهمة الرئيسة للانتقام : يقول ستارك : إنه خرج على السفينة لصيد الحيتان وليس تنفيذاً لرغبة قائده العارمة في الانتقام ؛ فهو لا يرى في الحوت سوى قوى الطبيعة الوحشية بكل ما تحمله من غرائز عمياء لا تبعاً بالإنسان أساساً ، وليس كما ظن أهاب أنها تطارده .

قد يعترف بعض البحارة بأن قوى الشر متجسدة في الطاقة الحارقة التي يجمع بها الحوت ، لكنهم عملياً لا يعينون بها ، بل يتركز همهم في الحصول على الفوائد للتوقية من جسم الحوت بعد إصطياده . في المطاردة النهائية نجد ستارك يصرخ منادياً أهاب بأن الحوت لا يطارده ؛ وإنما الذي يطارده الحوت ينجون هو أهاب نفسه ! وفي حمى المطاردة الأخيرة يكشف ستارك أن الدافع وراء اندفاع أهاب للسور لم يكن القسم الذي

أقسمه للتخلص من موى ديك ، بل كانت هناك أسباب أخرى متعددة ومتشابكة بحيث يصعب حصرها مثلاً يصعب علينا تعريف الإنسانية بكل صراعاتها في كلمات معدودة .  
وقد وضحت لنا مأساة أهاب من بداية الرواية في العظة التي ألقاها الأب مابل على البحارة ، وفيها أوضح أنه لكي نطيع الله يجب علينا ألا نطيع أنفسنا . وعندما نتيقن أننا لا نطيع أنفسنا بالانقياد وراء رغباتنا وغرائزنا فإننا نكون بذلك قد بلغنا طاعة الله الحقيقية ، وهي طاعة لا نصل إليها إلا بعد الكثير من الممارسات الروحية القاسية ، لكن أهاب ترك عناصر الشر والانتقام والغريزة العمياء تستفحل داخل نفسه حتى قضت عليه في نهاية الأمر . من الناحية الرمزية لم يكن الموت نفسه إلا التجسيد الحى لما يصطخب داخل أهاب ؛ من هنا كان الالتحام الدرامى بين كل من أهاب وموى ديك ؛ مما منح الرواية وحدة عضوية فعالة جعلت للمنى العام لا ينفصل عن الشكل الفنى .

كان هدف ميلفيل من كتابة «موى ديك» أن يستغل معلوماته الوافرة وخبراته الطويلة في عالم صيد الحيتان ، وهو عالم غامض ومثير وخطير وزاخر بالتنافضات مثل الحياة تماماً ، لذلك يصلح ليكون رواية زاخرة بالصراع دى للمستويات المتعددة . ظلت فكرة كتابة الرواية تطارد ميلفيل عشر سنوات قبل أن يبدأ في تأليفها ، وساعد تخمر الفكرة تماماً في ذهنه على إنضاجها من خلال إدراكه الواسع أو اللاواعي للتقاليد الأدبية التي سبقته في العالم ؛ فمن السهل تتبع التأثيرات الفنية لكتاب المسرح الإليزابيثى وخاصة شكسبير . هناك أيضاً تأثير الإنجيل بكل الإيماءات البيتاغورية والقدرية ، بالإضافة إلى تأثير كل من ميلتون وجيته وبايرون وكارليل وإيرسون ، لكن مع كل هذه التأثيرات المتعددة لم تفقد «موى ديك» شخصيتها المميزة كعالم روائى مستقل بذاته ، وهذا دليل واضح على الموهبة الأدبية الحنسية الذى يتمتع بها ميلفيل ، وإن كان لم يتمتع بالشهرة والتقدير في حياته ، لكنه أثبت أن ريادته الأصلية في مجال الرواية الأمريكية قادرة على إفساح مكانة مرموقة لصاحبها حتى بعد رحيله . فالأعمال الأدبية العظيمة تمتلك الحياة الخاصة بها التي لا تستمدّها من حياة صاحبها .



إيدنا سان فنسنت ميلاي أديبة أمريكية مارست كتابة الشعر والمرحمة والرواية . كانت تعتقد أن الشعر فن ثوري بطبيعته ، ويسعى إلى اكتشاف المجهول داخل أحراج النفس البشرية . صحيح أنه من التقاليد السابقة ما يمكن أن يساعد الشاعر على الوقوف على أرض صلبة ، لكن هذه التقاليد ليست سوى قاعدة للانطلاق نحو آفاق جديدة لم يصل إليها شاعر من قبل . هذه الروح الثورية تنطبق على المضمون الفكري كما تنطبق تماماً على الشكل الفني . أدى هذا إلى الإعجاب الشديد الذي كتبه أجيال الشباب لأشعار مس ميلاي في زمنها ، وأصبحوا يحفظون معظم قصائدها عن ظهر قلب على سبيل الاستشهاد بها في مواقف حياتهم اليومية . واعتبرها بعض النقاد لورد بايرون آخر ، لكن في ثياب امرأة هذه المرة . أصبح لقبها الذي عُرفت به « لسان حال العشرينيات للفتية » . وهي الفترة التي حصلت فيها على جائزة بوليتزر عام ١٩٢٣ اعترافاً بالثورة الفكرية والفنية التي أحدثتها . وعلى الرغم من هذه الثورية المتجددة لم نجد مس ميلاي عيباً في الاستفادة بإنجازات الشعر الأمريكي التي بدأت بولت وبيتان ، بل إنها توغلت في تراث الشعر الإنجليزي حتى وصلت إلى العصر الإليزابيثي ، وعادت منه ببعض الإيقاعات والصور والرموز .

ولدت إيدنا سان فنسنت ميلاي في بلدة ووكلاند بولاية مين . تلقت تعليمها بين كليتي بارنارد وفاسار . كان الجو الثقافي والأدبي في أسرتها من العوامل المبكرة التي ساعدتها على وضع قدمها على الطريق . فقد كانت أختها الثلاث من محبات القراءة ومناقشة آخر الأعمال التي اطلعن عليها ؛ مما فتح ذهنها لآفاق وأفكار جديدة . وقبل أن تتعدى العشرين من عمرها نشرت قصيدة بعنوان « عصر الإحياء » ١٩١٢ أثارت ضجة كبيرة في الأوساط الأدبية ، وجلبت لها شهرة ساعدتها بعد ذلك على ترسيخ مكانتها بين شعراء عصرها وبخاصة في مجال الشعر الغنائي . أصدرت أول ديوان لها بالعنوان نفسه عام ١٩١٧ . ثم « ثمرات التين القليلة » و « أبريل الثاني »

١٩٢١ و«الزغال بين الثلوج» ١٩٢٨ . وعلى الرغم من هجوم النقاد على هذه الدواوين الغنائية بحجة أنها شخصية وذاتية أكثر من اللازم فإن إقبال القراء استمر عليها بدرجة لا تتسنى للشعر بصفة خاصة لدرجة أن أشعارها أصبحت من كتب الجيب التي يحملها كثير من الشباب .

استفادت مس ميلاي من آراء النقاد ، فسعت إلى توسيع دائرة اهتماماتها الفكرية بحيث خرجت عن حدود الغنائية الذاتية إلى آفاق الرؤية الشاملة للحياة الإنسانية كما نجد في ديوان «عادئة عند منتصف الليل» ١٩٣٧ والدواوين التالية ، لكن يظل إنجازها الأكبر متمثلاً في دواوينها الغنائية التي بلغت قمتها في «عازف الهارب وقصائد أخرى» ١٩٢٣ . وهو الديوان الذي يبرز تمكنها وأستاذيتها في تأليف القصيدة الغنائية «السوناتا» ، وذلك إلى أن نشرت قصائدها الغنائية الكاملة عام ١٩٤١ التي اعترف معظم النقاد بأنها كانت إضافة حقيقية إلى الشعر الأمريكي . وكانت بعض قصائدها قد لحنت في العشرينيات ، وأصبحت من الأغاني والمقطوعات التي ردها الشباب اللذين عاشت بينهم وأحست بنضجهم .

بعد تخرجها من كلية فاسار في مطلع العشرينيات ذهبت لتعيش في قرية جريتش بنيويورك التي كانت قبله الشباب للمتمردين والثوارين ضد القيم والتقاليد البالية التي أدت إلى الحرب العالمية الأولى . عاشت مس ميلاي حياة فنية بمعنى الكلمة ، فانضمت إلى فرقة ممثلي برنستاون التي قدمت لها بعض المحاولات المسرحية التي كتبها عندما كانت في فاسار ، ومرعان ما رسخت شهرتها كشاعرة بعد ديوانها الثاني «ثمرات التين القليلة» الذي ظهر فيه تأثرها الواضح بشكسبير وكينس وجيرارد مانلي هوبكنز ، وأكد ريادتها في مجال القصيدة الغنائية . وعلى الرغم من أنها كانت تمر من أحاسيسها الذاتية ، فإنها كانت تهدف أساساً إلى بلورة موقف الإنسان من الحياة :  
لئلا نجددنا نقول :

«نحرق شمعي من طرفيها

ولن نضيء الليل بطوله

ولكن فلتعلموا : أعدائي وأصدقائي

أنها منحتني الضوء الباهر» .

وكما تقدم بها السن كانت تخرج تدريجاً من دائرة ذاتها إلى استيعاب هموم العالم للمعاصركه . وعندما اقتربت من منتصف العمر تخلت نهائياً عن إنطلاقها الفكرى اللامحدود وشطحاتها العاطفية العفوية ، وبدأت أكثر جدية ، بل تشاؤماً ، وخاصة عندما وجدت أوروبا على حافة كارثة سياسية وعسكرية ، فكتبت أشعاراً عنيفة تهاجم فيها التحولات البربرية التي كانت تجري من خلال انتشار النازية والفاشية : قالت على سبيل المثال :

«يا إلى هل الاحتكاك للدمر

هو الأسلوب الذي يحتفظ بدفعه العالم ؟

أصبحت الشمس على وشك السقوط

ولم يعد هناك دفعه أو نور» .

أما عن مسرحياتها فقد استقبلها النقاد بالترحاب وخاصة مسرحية «آريا داكابرو» ١٩٢٠ التي كانت من

أقرب أهلها إلى قلبها . في عام ١٩٢٦ أصدرت ثلاث مسرحيات في مجلد واحد . وفي العام التالي نشرت مسرحيتها « رهن إشارة الملك » التي حولها ديزر تايلور إلى أوبرا ، كما خاضت أيضا مجال التأليف الروائي ، فكتبت لقطات زائرة بالسخرية مثل تلك التي نجدها في « حواريات كتيبة » ١٩٢٤ وقد وقعت كل محاولاتها باسمها المستعار نانسي يويد . لكنها لم تسترِع نظر النقاد الذين ركزوا على إنجازاتها الشعرية في المقام الأول .

لم يفتق النقاد على رأى موحد تجاه شعرها : قال بعضهم إنها فشلت في التفوق على أشعارها الأولى ، وبذلك تحولت من الثورية إلى التقليدية ، لكن هذه التقليدية كانت سببا في توسيع رقعة جمهورها بسبب المعاني الواضحة ، والأفكار المحددة والإيقاعات السلسة التي تميزت بها قصائدها ، مما جعل الناقد إدmond ويلسون يعتبرها واحدة من الشعراء القلائل في الإنجليزية الذين استطاعوا الوصول إلى الصفوف الأولى لأدباء العصر في وقت سيطر فيه النثر على كل أدوات التعبير الأدبي ، فقد ربطت الشعر بالحياة ، ومكنته من مواكبتها ، لكنها لم تحوله إلى بوق للدعاية . كانت كل قصائدها تنبض بحب الحياة ، وتهاجم بقسوة وعنف كل من يظن في نفسه القدرة على تشويه وجه الحياة الجميل النابض . في قصيدتها « عالم الله » ١٩١٧ يبرز حبا الجارف لكل مظاهر الطبيعة التي وجدت فيها الحب والخير والحق والجمال . تبدأ القصيدة بقولها : أيها العالم إنني لأستطيع أن أحضنك بالقوة التي تمكنني من عصرك . هذا الاتجاه ينطبق على الاثنين والخمسين قصيدة التي يضمها ديوان « لقاء ميم » ١٩٣١ والذي يعد من أعظم إضافاتها الشعرية التي تنعق بالعالم كله بكل الحب الرومانسي والتلقائي والمنفتح . ولا يمكن أن ينسى العالم شاعرة أحبه بهذا الجنون ، من هنا كانت المكانة الأثيرة التي تتمتع بها إيدنا سان فنست ميللاي داخل وجدان الإنسان الأمريكي .

يمثل الكاتب المسرحي الأمريكي المعاصر آرثر ميللر معظم كتاب المسرح الأمريكي من ناحية الوعى الحاد بروح العصر المشبعة بالقلق والفشل والإحباط . وقد حرص على الاحتفاظ بتأثيره في المسرح لمدة طويلة عن طريق إعادة التفكير في الزاوية التي ينظر منها إلى المجتمع حتى لا تصاب مسرحياته بالرتابة والتكرار ، وهو لا ينسى أن المسرح الأمريكي عاش حياته التي لا تزيد عن ثلاثة أرباع القرن على المحاولة والخطأ ، ولم يصل بعد إلى إرساء التقاليد المسرحية الخاصة به كما فعل المسرح الأوربي من قبله بقرون عدة . اعتبر ميللر أن من مهمته المساهمة في إرساء هذه التقاليد ، لذلك اختار الإنسان الأمريكي العادى في مواجهة تقلبات المجتمع وضغوطه التي لا ترحم ، ولكي يبلور هذا الصراع دراميا تجنب بقدر الإمكان القيام بدور المحقق ، وذلك بالالتزام بخصائص الإبداع الفنى . اعتبر هذا الاتجاه الوسيلة الفريدة التي يستطيع بها المسرح الأمريكي مواجهة المنافسة القاسية والمتزايدة من جانب الفنون الجماهيرية الأخرى مثل التلفزيون والسينما .

يُعد دخول آرثر ميللر ميدان التأليف المسرحي في منتصف الأربعينيات نصرا للمسرحية الاجتماعية التي هبطت في تلك الفترة إلى مستويات لا تمت إلى الفن الرفيع بصلة ؛ فقد عالجبت الصراع الاجتماعى كمجرد ظاهرة وقتية ، ولم تحاول أن تصل إلى جوهر الصراع الدرامى الذى لا يبلى بمرور الزمن ، بل إن كتاب المسرح الاجتماعى قبل ميللر حولوا مسرحياتهم إلى نوع من الدعاية الساذجة والتفنى بفضائل المجتمع الأمريكى في مرحلة الثلاثينيات ؛ لذلك نشر راجيموند ويليامز دراسة جادة بعنوان « واقعية ميللر » في « المجلة النقدية الفصلية » حاول فيها أن يؤكد وضع آرثر ميللر بصفته الكاتب المسرحى الذى أعاد إلى المسرح مسرحية القضايا الاجتماعية ؛ ولكن من باب الفن هذه المرة ، وبذلك شكلت مسرحيات ميللر نوعا من التراجع القوى عن التفكير الاجتماعى المباشر الذى بلغ ذروته في أواخر الأربعينيات .

لكن لاستطيع القول بأن ميللر قد أحدث هذا التحول بمفرده ، ذلك أن التراجع بعيدا عن المسرحية الاجتماعية السطحية كان نتيجة للاتجاه الذى لا يعرف من الحياة سوى رفع الشعارات وصب القوالب . كان من الطبيعى أن نحيل كل من النزعة الطبيعية والاتجاه اليسارى - المسرحية التقليدية الاجتماعية إلى أثر بال مندثر مع بدايات الأربعينيات . من هنا كان إصرار النقاد على ضرورة الانفعال الإنسانى الشخصى بالقضايا العامة للمجتمع . يعلن رايونيد ويليامز فى دراسته أن آرثر ميللر استطاع بمسرحياته الخمس ومقدماته التى كتبها فى الفترة ما بين عامى ١٩٤٧ و ١٩٦٠ أن يفتقر السد الذى صنعه أكوام المسرحيات الاجتماعية التقليدية برغم أن المعر إلى الجانب الآخر مازال شائكا وغير مأمون .

#### الحقائق بين الإنسان والمجتمع :

كان أكثر ما أنجزه ميللر هو قدرته الفنية على تحويل الحقائق الاجتماعية إلى قضايا شخصية ثم تحويل القضايا الشخصية إلى علاقات متشابكة تحدد نظرة الإنسان إلى المجتمع بصفته كيانا يحتم عليه أن يتميز بالأخلاق والمثل ، لذلك يقول رايونيد ويليامز : إن كل جوانب الحياة الشخصية تتأثر جذريا بخصائص الحياة العامة ، برغم أن الناس لا يرون الحياة العامة إلا من زوايا شخصية تماما . بمعنى آخر : إن العلاقة بين الإنسان والحياة علاقة عضوية قائمة على التأثير والتأثر . استفاد ميللر من هذه الحقيقة أن أحال الحقائق الاجتماعية المجردة مثل النجاح ، والفضيلة ، والفشل ، والذيلة ، والبأس ، والإحباط ، والجبن ، والتردد . . إلخ - إلى نوع من النسيج الدرامى الحى ، ثم جسد شخصياته باعتبارها أفرادا هم فى ذاتهم أهداف وقم لاجرد ظواهر ووسائل اجتماعية مؤقتة .

ولكى يصل ميللر إلى هذا المستوى الراقى من التشكيل الدرامى لم يقتصر على مذهب مسرحى معين مثل الطبيعية ، بل ترك لنفسه حرية الاختيار التى تختمها حتمية الشكل الفنى ؛ لذلك يلجأ ميللر فى مسرحيته الشهيرة « موت كومبوينجى » إلى الاتجاه التعبيرى فى تجسيده لتيار الوعى واللاوعى داخل بطله « ويلى لومان » ، بل إن ميللر يقرر بصراحة فى مقدمته لمسرحياته الكاملة التى نشرت عام ١٩٥٧ أن اهتمامه الرئيس فى تلك للمسرحية كان منصبا أساسا على دائرة الوعى عند بطله . كان أول انطباع رسخ فى مخيلته عن هيكل للمسرحية أنها عبارة عن وجه هائل يظهر على خشبة المسرح ، ثم لا يلبث هذا الوجه أن يفتتح لكى يدخل الجمهور داخل رأس البطل ، ويعيش بين التيارات والصراعات التى تهب كيانه وتمزقه . وعلى سبيل العلم بالشئ كان أول عنوان منحه ميللر لمسرحيته هو « فى داخل رأسه » وذلك قبل أن يستقر رأيه نهائيا على « موت كومبوينجى » كعنوان .

كان ميللر قادرا على إحياء المسرحية الاجتماعية الناضجة فكريا وفنيا ، بذلك مهد الطريق للتأخرين وشجعهم على السير فيه من خلال مقدماته التى وضعها لمسرحياته ، وأبرز فيها ضرورة العلاقة العضوية الحية بين الفكر والفن . وبغض النظر عن أى جانب من جوانب القصور الفنى فى مسرحه وخاصة تلك التى تمثل فى الاختصار إلى اللغة الدرامية الحية التى ترتفع إلى مستوى التراجيديات الحديثة - فإن ميللر يعد رائدا من رواد المسرح الأمريكى بصفة عامة . يزرغ نجمه فى منتصف القرن لكى يمنح الحياة الخاصة للإنسان معنى كبيرا وإحياءات

متعددة طبقا لقوله في إحدى مقدماته : « إن هدف الدراما يتركز في السمو يوعي الإنسان وتطهيره ، وليس في مجرد القيام بهجوم ذاتي على أعصاب المخرجين ومشاعرهم » .

### المسرح التجارى :

لكن ميللر فشل في أن تثنى مسرحياته طريقا شعبيا عريضا على مسارح برودواى التى لاتنقى إلا بالربح التجارى قبل أى شىء آخر . ومع ذلك ترك ميللر انطبعا لدى معظم النقاد ورواد المسرح بصفته كاتباً طليعيا يملك منهجا محددا وهذا معينا . ظل ميللر شخصية منزولة فريدة وسط طوفان المسرحيات التجارية إلى أن استطاع أخيرا الخروج من برودواى بتقد يمه مسرحية « البوتقة » على مسرح طليعى ينجح في تجسيدها فنيا وفكريا ، بعد ذلك أكد إصراره على منهج المسرحية الاجتماعية الناضجة بأن أعاد صياغة مسرحية إيسن « عدو الشعب » حتى تناسب اللوق الأمريكى ، وهو بهذا أبرز التزامه عمليا بالمنهج الذى اتبعه إيسن قبله .

بتأليف وإخراج « البوتقة » تحرك ميللر في الاتجاه الذى سبق أن جذب به بالفعل ، لكنه لم يصادف فيه نجاحا شعبيا عريضا ، فقد مزج بين التاريخ والتراجيديا مزجا عضويا ارتفع بالمسرحية إلى آفاق سامية من التراجيديا الرفيعة لم تبلغها مسرحية « موت كومسيونجى » من قبل . امتاز بطله الزارع جون بروكتور بأبعاد درامية وإيماءات تراجيدية خصبة لم تيسر لذلك القومسيونجى المحال إلى المعاش ويطلق لومان . فالهوت البطول الذى لقيه بروكتور عندما اختار للشقة مفضلا إياها على الخضوع لسلطة ظلاله -- كان أكثر سحرا في مجال التصحية التراجيدية من الميته المزيلة التى أنهت حياة ويطلق لومان .

والإنجاز الجديد فعلا في مسرحية « البوتقة » أن ميللر كتب مأساة شعرية نأت عن أسلوب النثر التقريرى الذى كتب به « موت كومسيونجى » ولم تخضع أيضا لقيود النظم والقافية لكنها أخذت من الشعر وروح الخلافة الخصبة الزائفة بالكثافة والأبعاد والإيماءات واللمسات . برزت هذه الروح الشعرية فيها بعد في مسرحية « منظر من فوق الجسر » التى عاجلت مضمونا معاصرا . لم يكن ميللر يهدف بطبيعة الحال إلى الزعزعة الشعرية ، بل استخدم وظيفة الشعر كمعصر درامى في بناء مسرحيته . وحياته العملية في مجال للمسرح تدل على أنه يحرص على أن يضع مقاما هيكلا لمسرحيته قبل كتابتها حتى يضمن عدم الخروج عن منهج المسرحية المحكة الصنع والتي تتجلى بصفة خاصة في مسرحية « كلهم أنثى » . لكنه لا يقتصر على الصناعة المحكة في التأليف المسرحى حتى لا يتحول إلى حرق أكثر منه فنانا وخاصة أنه بدأ حياته بمسرحية « موت كومسيونجى » التى ينهض بناؤها على الدراما الخيالية التعبيرية على حين لجأ إلى الكتابة التاريخية الشعرية في « البوتقة » . توضع مقدمات ميللر التى كتبها لمسرحياته وسمي الحاد بالأهداف الفنية والفكرية التى كتب من أجلها للمسرحيات ، لذلك لاجم الاتجاه الدرامى الذى يتخلده طالما أنه متحكم في أدواته الفنية والفكرية . فقد كان ميللر حريصا كل الحرص على الابتك من عنصر الصنعة في فنه ، إذ أن إدراكه لأسرار الصنعة كغليل باستيعاب الإنجماحات الدرامية التى قد تختلف إلى درجة التناقض التام . فهذا التناقض في يد الكاتب الخبير يمكن أن يتحول إلى طاقة درامية حية وخلاقة .

## الصراع الدرامي :

وبما كان العنصر التراجيدي في مسرح آرثر ميللر السبب الرئيسي في تجنبه لأخطاء المسرحية الاجتماعية ، فهو يدرك بعمق وبموضوعية التناقضات التي تغرق الإنسان للمعاصر . وهي ليست تناقضات اجتماعية بمفهوم الواقعية الاشتراكية ، لكنها ظواهر نابعة من صراعات أعمق وأكثر فاعلية في المجتمع الإنساني ككل وبصفة عامة ، وليس الإنسان الفرد الإأحد ضحاياها ، هنا يكمن المعنى الأساس لمعظم أعمال ميللر المسرحية . من الظاهر يبدو الصراع الأساس في كل مسرحياته نتيجة طبيعية للتناقض بين الآباء والأبناء : في مسرحية « موت فوسينجي » يبرز الصراع بين بيث وويل لومان الأب ، وفي « مشهد من فوق الجسر » بين إيدى كاربوني وريبيته كاثرين ، وفي « البوثة » بين جون بروكتور والقناة الصغيرة ، وفي « كلهم أولادى » بين جوكيلر الأب وكريس الابن . لكننا إذا تعمقنا في هذا الظاهر فسنجد أن الصراع الدرامي الحقيقى يقع بين الأب وبين قوى المجتمع وضغوطه الرهيبة التي تظل تطارد الأب حتى تضع حداً لحياته . بذلك تنتهى هذه المسرحيات بانتحار ويللى لومان وبشقت جون بروكتور وانتحار جوكيلر وقتل إيدى كاربوني . فالنهاية التراجيدية نتيجة طبيعية لتكوين المجتمع ، وليس للأبناء أى ذنب فيه كما قد يبدو للمتفرج للتسجيل الأول وهلة .

وبالطبع فإن كاتباً مسرحياً مثل ميللر يركز على قضايا مجتمعه المعاصر - لابد أن يكون له من الميول والإسقاطات السياسية ما يستحق الدراسة : لنأخذ مضمون مسرحية « البوثة » نموذجاً لهذا : فقد استمد ميللر هذا المضمون من قصة جاعة من الناس هاجروا إلى أمريكا ، وعاشوا في أخوة جمعتهم فيها المصلحة المشتركة ، لكن بمجرد استقرارهم تبدأ الأطماع البشرية تتخذ طريقها إلى نفوسهم : فيحدث الواحد منهم على الآخر ، ويضمر الشر له ، ذلك لأن ميللر يؤمن بأن المجتمع بدون حب لا يمكن أن يستمر وينمو ، وخاصة أن كل فرد فيه يتربص بالآخر : فتلا عندما تبدأ قصة وجود ساحرات في قرية سالم التي تدور فيها أحداث المسرحية ، يلتفتلها الحاقدون ذريعة للهجوم على خصومهم والنيل منهم . تتضح للمساء أكثر عندما يرفض جون بروكتور أن يوقع بإمضائه على وثيقة تلين بعض سكان القرية . بذلك لم يمد ضمير الإنسان ملكاً له ، بل مجرد أداة مسخرة في يد السلطة ، أوكيا يقول ميللر : إن الضمير أصبح شيئاً يتبادلونه فيما بينهم وكأنه سلعة معروضة لمن يشتري . وجد ميللر تشابهاً قوياً بين أحداث هذه القصة التي وقعت في قرية سالم الأمريكية عام ١٦٩٢ : أى منذ حوالى ثلاثة قرون ، وبين واقع الحياة الأمريكية المعاصرة . يقول ميللر : إنه يثنى أن يرى زعماء أمريكا بصفة خاصة والعالم بصفة عامة وهم يماجلون الوهم والحقد بتقبل وشجاعة مثلاً فعل شيوخ ماساتشوستس . كأن ميللر تنبأ بما حدث بعد ذلك بمدة قصيرة في عام ١٩٥٢ عندما قامت في أمريكا حركة تشبه تماماً الحركة التي ظهرت في قرية سالم ، ونزع هذه الحركة السيناتور الأمريكى المشهور جوزيف مكارتى . وبالفعل تم استئداء ميللر نفسه ليستجوب أمام لجنة مكارتى بتهمة مزاولته نشاط معاد لأمريكا ، وطلبوا منه التوقيع على وثيقة بأسماء الكتاب الأمريكيين الذين طالبوا بحرية الرأى والتعبير ، ولكنه رفض .

كانت قضية الحرية الفردية داخل النظام الاجتماعى من المشكلات السياسية التي ألفت ميللر في جميع

مسرحياته . ولعلها السبب الرئيس وراء إعادته لصياغة مسرحية « عدو الشعب » لإيسن حين كتب عنها يقول :  
 « المسألة الرئيسية في حياتنا الاجتماعية الحالية إنما هي ببساطة : هل تلغى الضمانات الديمقراطية في وقت  
 الأزمات الصهيونية ؟ وهل يعاقب الناس إذا عبروا عن الحقيقة كما يرونها ؟ تلك هي القضية الأساس التي لا بد أن  
 تواجه كل مجتمع متحضر على مر التاريخ البشرى كله . فهذا المجتمع سيواجه يوما فردا بصر على أنه على  
 صواب ، وأن باقي الناس على خطأ ؛ إذن هل يتحتم أن يحس الناس في هذه الحالة أنفسهم من رأى الفرد ؟ »  
 إن عقدة الصراع في نظر ميللر تكمن في أن الفرد يقول « إني أظن » أو « إني أعتقد » على حين أن الأغلبية  
 تقول كذلك « نحن نظن » أو « نحن نعتقد » . هذا ينطبق على كل الشخصيات في « البونقة » . تلك هي عقدة  
 الصراع الدرامي في مسرح ميللر . إن كل البشر غير متيقنين من أى شيء على الإطلاق : فالمسألة نسبية  
 للجميع ، ومن هذه النسبية تنبع كل صراعات البشر منذ الأزل ، وستظل هكذا إلى الأبد . فالصراع ليس  
 صراعا حول مفاهيم مطلقة ومحددة ، من هنا كان تعاطف ميللر مع الإنسان في كل هفواته وسقطاته ، فالتفكير  
 الإنسانى كله اجتادات ، وليس لفرد الحق في أن يفرض سلطانه قسرا على الآخرين بحجة أنه الوحيد الذى  
 يدرك الصواب ، فطالما أن الجميع بشر فإن ماينطبق على فرد لا بد أن ينطبق على الآخرين .  
 هكذا يؤكد ميللر إيمانه العميق بالطبيعة الإنسانية التي تبلورت في مسرحية « غير المتلائمين » وفي هذا يبدو  
 تأثير الفيلسوف الأمريكي إيمرسون على ميللر ، فهو يؤمن أن في الطبيعة البشرية من المتناقضات المتشابكة  
 والصرعات المستمرة مايجب أن تعيد مطلق من قبل البشر ، لذلك يقول إيمرسون : ليس هناك خيرخالص أو  
 شر مطلق ، فهذه كلها أمور عارضة في الطبيعة ، مثلها في ذلك مثل موجة البرد المؤقتة . كذلك ليست هناك  
 كذبة خالصة ، وليس هناك حقد خالص في البشرية . وعلى الإنسان أن يحافظ دائما على حدة وعيه لئلا يخرقه  
 التيار دون أن يدرى .

#### الميللر الصهيونية :

لكن ميللر ليس بهذه المثالية الفكرية التي تبدو للقارئ من هذه الدراسة : فلكي تتكامل الأبعاد فإنه يجب  
 علينا أن ننظر إلى الجانب الآخر من الصورة ، فمن المعروف أن آرثر ميللر يهودى العقيدة ، هذا طبعاً لا يبيح في  
 شيء . لكن مايعيب حقيقة أنه يفرج عن حدود عقيدته اليهودية كدين سماوى إلى نطاق ميله الصهيونية كاتجاه  
 سياسى يتخذ من اليهودية قناعاً براقا لكي يخفى خلفه أطماعه ومخططاته . وللنبي نفسه تبعه آرثر ميللر عندما يتخفى  
 وراء أقنعة الثورية والواقعية الاشتراكية لكي يبت اتجاهاته الصهيونية في وجدان القارئ أولئذ تخرج دون أن  
 يحس : فطالما كان يهاجم من طرف خفى تدبير سكان قرية سالم المسيحيين في « البونقة » على أساس أنه تعصب دينى  
 أعصى بصورهم أنهم حماة دين الله ، لم يحاول ميللر أن يبرر أن الدين كان العاصم الوحيد لسكان قرية سالم من  
 التشتت والانهيار والتفكك ، بل إنه حاول أيضا الإيماء بأن هناك علاقة خفية بين الإرهاب للكفار والتدين  
 للمسيحي .

يتضح هذا الاتجاه أيضا في تعاطفه مع الشخصيات اليهودية التي يقحمها أحيانا في مسرحياته دون مبرر



درامى : فنلا فى مسرحيته الأخيرة « الثمن » يقحم شخصية تاجر الأثاث القديم سولومون ، وبالطبع فإن ميللر من الذكاء بحيث لا يكشف أوراقه دفعة واحدة عن طريق إحاطة شخصيته للمسرحية بهالات مثالية ، بل إنه يسخر منها من حين لآخر ولكن فى رفق وحنان ، مما يدفع القارئ إلى حب الشخصية دون أن يدرك . وهذا يحدث أحيانا على حساب البناء الدرامى للمسرحية .

بدت العقيدة اليهودية التجارية الناجحة عندما كتب ميللر مسرحيته « بعد السقوط » التى اتخذ مضمونها من حياة فائنة الشاشة الأمريكية مارلين مونرو التى تزوجها ، ثم طلقته منه ، وانتحرت بعدها بمدة قصيرة للغاية ، فقد أشعرها دائما بتفاهة عقلها وسطحية تفكيرها برغم جمالها الفتان الذى تكالب عليه الرجال للمعجبين من كل حذب وصوب . لم يترق بنظرها البرهة إلى الحياة برغم علمه المسبق بكل أبعادها الفكرية المحدودة ثم طلقها عندما مل الحياة معها . فقدت توازنها بعد ذلك ، وأصبحت حياتها جحبا مقباً أدى بها إلى الانتحار . شأنها فى ذلك شأن كل أبطال ميللر المسرحيين . لم يتر لهذه النهاية التراجيدية . بل اتخذ منها بكل بساطة مضمونا مسرحية جديدة أسماها « بعد السقوط » نجحت تجاريا ، لأنه استغل فيها شهرة مارلين مونرو العريضة ، لكنها سقطت فنيا ، لأنها كانت استغلالا صريحا لمأساة فتاة حكم عليها القدر ، لكى تعيش بين شقى الرضى المتمثلين فى سطوة الفكر ورغبة الجسد .

لكن مع ذلك يظل آرثر ميللر أحد أعمدة المسرح الأمريكى المعاصر ، فقد أضاف الكثير من الإنجازات الفكرية والأشكال الفنية إليه ، بصرف النظر عن حياته الشخصية وميوله الذاتية .

(١٨٩١ - .....)

ولد هنرى ميللر فى نيويورك وعاش حياة متقلبة فى صباه قبل أن يصبح من أشهر الروائيين الأمريكيين المعاصرين . تلقى تعليماً هامشياً بسبب طبيعته القلقة التى أفقدته القدرة على الانتماء إلى أى نظام . قضى فترة طويلة من حياته مسافراً منتقلاً من بلد إلى آخر دون أن تبدأ له حال . كأنه يبحث عن سراب لن يجده . ومع ذلك يسعى جاهداً ومصرّاً دون كلل . ومع هذا التنقل السريع كان من الطبيعى أن ينتقل من وظيفة إلى أخرى ، ومن عمل إلى آخر . كان يقوم بتسويق أعماله الروائية بنفسه لدرجة أنه كان يمر على المنازل لبيعها ، وفى أثناء وجوده فى باريس استطاع أن ينشر رواية «مدار السرطان» عام ١٩٣٤ ثم أُنجمها برواية «مدار الجدى» عام ١٩٣٨ ، لكن رواياته مُنعت من النشر والتداول فى كل من أمريكا وإنجلترا بسبب مضمونها الجنسى المكشوف الذى اعتبر فى الأربعينيات والخمسينيات خارجاً عن حدود التقاليد والآداب المرمية .

لكن مع مقدم الستينيات بكل ما حملته من حريات اجتماعية وعلى رأسها حرية ممارسة الجنس والكتابة والتحدث عنه فى المجتمعات العامة والمفتوحة - صدرت روايات ميللر فى كل من أمريكا وإنجلترا وإن كانت قد ووجهت بمعارضة خافتة . كانت أعماله الروائية مصدراً لجدل حاد بين نقاد الغرب ، وتردد هذا الجدل بين الرفض التام والهجوم الكاسح ، وبين التأيد المطلق والتعجيد بلا حدود ، لكن مؤتمر الكتاب الذى عقد عام ١٩٦٢ فى إدنبرة عاصمة أسكتلندا قدم اعترافاً عالياً بمكانة هنرى ميللر الأدبية ؛ فقد صفت آلاف الأيدي له حين أصر رئيس الجلسة أن يتكلم ، وكأنما كان التصفيق الراعد نوعاً من الاحتجاج الراضى للمصادرة والرقباء ومفتشى الجوارك الذين يقفون حائلاً بين الأديب وقرائه . لذلك كانت جلسة افتتاح المؤتمر بمثابة ترويج لميللر الذى حُرمت كُتبه عشرات السنين فى أمريكا وإنجلترا .

فى هذه الجلسة كان كل أديب يتقدم إلى المنصة لهوى كيف كان يظن فى إخفاء روايات ميللر المنوعة ،

وكيف ساعده ميللر على بلوغ التضج الفنى والإنسانى بتحطيم عقد الجنس فى كل مجتمع مترمّ . أما هنرى ميللر نفسه فقد أثبت فى تلك الجلسة أنه مازال الروائى التائر نفسه على كل شىء ، التائر على فن الرواية ذاته . وقف دقيقة واحدة لا لشكر ، بل ليقول : إنه يرفض أن يتحدث عن فن الرواية ، لأن الرواية فى مات منذ خمسين سنة . وكان أولى بالمؤتر أن يناقش فئا مازال شابا كفن الرسم أو فن الموسيقى . وأضاف أن الحديث عن الرواية أشبه بضرب حصان ميت ، والضرب فى الميت حرام ! ثم جلس ميللر ، ولم ينبس ببنت شفة بعد ذلك طوال المؤتر .

من الصعب استخلاص فلسفة معينة من روايات ميللر رغم أن الجنس يشكل محورها الرئيس ، وهو يعترف بذلك لمعظم النقاد الذين ناقشوه هذه القضية ، فيقول : إنهم سيحددون بئنى حينئ إذا حاولوا الخروج منه بفلسفة فى الجنس مثل تلك التى يترجون بها من روايات د . هـ . لورانس ! يحدد ميللر موقفه الروائى والفكرى أو لا يحدده فيعترف بأنه لا يملك فلسفة فى الجنس ولا فى غير الجنس ، لأنه لا يؤمن بأية فلسفة على الإطلاق ، وإنما كل هدفه من كتابة الرواية هو مجرد العودة إلى الحقائق الأساس فى حياة الإنسان : أى أنه يريد أن يترق قناع الزيف الذى يبنى الوجه الصادق والأصيل للحياة ! فالرواية التى لا تصدم الناس حتى يواجوها الحياة كما هى - رواية لا تستحق مجرد الطبع أو النشر .

يصر بعض النقاد على أن اهتمام ميللر بتمزيق قناع الزيف الاجتماعى إنما هو فلسفة فى ذاتها . لكن ميللر يصر بدوره أنه لا يعرف حتى ماذا يريد ؟ فهو يكتب وكفى ، ولا يؤمن بمدارس الأدب أو مذاهب الفن ! لا يقرأ القصص الإنجليزية ولا حتى القصص الأمريكية . وليس له رأى فى أحد ، بل ليس له رأى فى أى شىء من الأشياء ! ومن ثم ليست له مدرسة أدبية ، ولا يعرف : هل كان له تلاميذ وأتباع ، لأنه لا يعرف لنفسه منهجاً محدداً فى التأليف الروائى ؟ لعل رأى المحدد الوحيد الذى يمكن استخلاصه من ميللر أنه يعتبر الروائى الفرنسى فردينان سيلين أعظم كاتب للرواية عرفه التاريخ ، وقد مات سيلين عام ١٩٦١ . وتصيحة ميللر للنقاد أن يتوقفوا عن إلقاء الأسئلة وعلامات الاستفهام هنا وهناك ، بل إن أكبر خدمة يمكن أن يؤديها النقاد للروائيين هى أن يدعوهم وشأنهم حتى يفرغوا للكتابة بعبداً عن للمهاترات النقدية

#### المضمون الروائى :

بنى ميللر شهرته الأدبية على أهم ثلاث روايات كتبها وهى : « مدار السرطان » ١٩٣٤ ، و « مدار الجدى » عام ١٩٣٨ ، و « الربيع الأسود » ١٩٣٩ . استمد مضمونها من حياته الشخصية ومغامراته فى دنيا البوهيميين الذين تجم بهم بباريس من كل حذب وصبوب . هذا بالإضافة إلى لمحات صادرة عن ذكريات صباه وشبابه المبكر فى نيويورك . وعلى الرغم من إصرار ميللر على أنه لا يملك فلسفة معينة ومحددة ، فإنه من الواضح أن رواياته تشتمل على رؤية واضحة وعميقة وباحثة عن اللعى وراء حركة الحياة وتبايرها ، بل إن المضمون الرئيس لرواياته يمسد جوانب كثيرة من الفلسفة الوجودية برغم أنه يبدو مجرد مذكرات يومية للبطل . هذا من جهة المضمون الفكرى ، أما من ناحية الشكل الفنى فإن ميللر يعنى أشد العناية بأسلوبه . فى الجزء

الثاني من رواية «مدار الجدى» على سبيل المثال نلاحظ أن الأسلوب النثرى الذى كتب به يتميز بالخصب والثراء والعمق والانطلاق والإيقاع الذى يرتقى به أحياناً إلى مرتبة الموسيقى الشعرية. يستخدم ميللر أحياناً بعض الصور السريالية العنيفة والحادة في محاولة للوصول إلى أكبر طاقات التعبير المشحونة بالمعاني وظلالها. هذا يذكركنا في بعض الأحيان برامبر، وخاصة عندما يقدم نظرة ثابتة وغير عادية للجوهر الحقيقى للطبيعة البشرية كما يراها فنانون نحتطم كل المبادئ التقليدية والأفكار البالية. يتطرق ميللر في هذه المحاولة أحياناً لدرجة يتندر فيها أن نجد كاتباً معاصراً يقوم بها.

في أكثر من مرة قال ميللر: إنه يؤمن بأن الحياة كما هي أروع بكثير من الكتابة التى تدور حولها، وأنه مهما حاول الإجابة في التأليف فلابد أن يصاب أسلوبه بالكلمات التى تأتى على سبيل سد الحانات والقوالب المحفوظة التى ملها جمهور القراء. لذلك فهو يعتقد أن دنيا الإحساس والشعور والوجدان أرق وأهم من عالم المعرفة الذى غالباً ما يدخل بالإنسان في طرق مسدودة. بهذا يتبع ميللر - شاء أو لم يشأ - خطوات د. هـ. لورانس نفسها الذى يعتبره الكاتب الإنجليزي الوحيد الجدير بالاحترام بعد شكسبير مباشرة. كانت حياة ميللر في باريس من ذلك النوع الذى يلهث وراء الإحساس والوجدان. أساساً، وإذا جاءت المعرفة من تلقاء نفسها كان بها، وإن لم تأت فإلى الجحيم!

كانت باريس التى عاصرها ميللر حافلة بكل صور الضياع والتشتت والتزق والإحساس بكارثة غامضة ستقع على رموس الجميع! هذه الحياة المضطربة القلقة أمدته بالمضمون الروائى الذى يحكى حكايات الشطار بكل ما تحويه من مغامرات ومثل، وبدلاً من أن يتمزق ميللر لم تنتقل صدوى التمزق إليه، بل إنه لم يمل هذا النوع من المعاناة الفكرية والوجدانية، ولم يشعر تجاهه بأى اشتزاز، وعلى النقيض من ذلك عبر عن قبوله التام لكل مظاهر الاضطراب هذه في رواية «مدار السرطان»: «لقد كنت أستمع بها أياً استمتع، بل إننى كنت أصلى من أجل هبوط المزيد من الكوارث، من أجل مصائب أكبر وأعظم، من أجل فشل بترابيد مع الأيام!».

كان ميللر يريد أن يقول بهذا إن الإنسان لا يعرف حقيقة إلا في وقت الهينة، أما وقت النجاح والانصراف في حياته فهو وقت الفرور والترف والخذاع! يتشبث ميللر بهذه العنمية الأخلاقية لأنها تصور حياة الإنسان المعاصر بكل ما تحمله من تناقضات وصراعات فيقول عن نفسه: «إننى ميت فقط من الناحية الروحية، أما جسدياً فأنا أشعل بالحياة ويجذوتها، لكن من جهة الأخلاق فلى مطلق الحرية في أن أثبت وجودى كأنسان!».

من الواضح أن ميللر يرفض الالتزام الذى يقيد الحرية الشخصية للأديب، بل إنه يرفض إلقاء أى نوع من المسؤولية على كاهله. وكأن فلسفته هي فلسفة اللامسؤولية. هنا يتعارض تماماً والفلسفة الوجودية التى تؤكد مسؤولية الإنسان عن نتائج أفعاله بحكم حريته في الاختيار بالقيام بها. هذا على الرغم من المضمون الوجودى الذى يسرى في رواياته، لكن هذا يدل على أية حال أن ميللر لا ينضج نفسه لفلسفة معينة كما صرح مراراً للنقاد، وإن كان يتأثر بهذه الفلسفة أو تلك. عبر عن هذه الحقيقة في إحدى قصصه القصيرة بعنوان «السلام»!

يا لروعة ! يقول : « طلالاً أننى كل شيء . فى ذاتى فلا داعى أن أشغل نفسى فى البحث عن معنى خارج ذاتى » .

تأثير دوستوفسكى :

يبدو أثر دوستوفسكى واضحاً على ميلر فى رفضه لكل مظاهر الاحترام التقليدى التى لا تحمل فى طياتها أى معنى ، وفى حياسه حرية الإنسان فى أن يخوض تجربة حياته كما يجب وكما يترأى له دون أى تدخل من الآخرين الذين يفسون أنوفهم فى فكره وسلوكه ؛ فالحياة هبة ممنوحة لكل إنسان على حدة ، وليس لأى إنسان حق فى أن يتصرف فى هبة الآخرين ، لأن حرية تصرفه مقصورة على حياته الشخصية فقط . وكلما زادت معاناة الإنسان فى البحث عن الطريق الخاصة به زاد إعجاب ميلر به ؛ لذلك فلا يخفى إعجابه بالمفردين والمرفوضين والمبذون والمثنيين والفضطهدين وغيرهم من الفئات التى يقف لها المجتمع بالمرصاد ، يفرض عليها المعاناة فى كل لحظة من لحظات حياتها .

رغم أن هذا هو السر فى إعجابه باليهود ؛ فهذا الإعجاب لا يرجع إلى ميول صهيونية بقدر ما يعود إلى نظرتهم إلى اليهود كبشر لفظتهم المجتمع الإنسانى ! وإن كانوا بسلوكهم الغامض وتقوقعهم داخل الجيتو قد تسببوا فى وقوع هذا الاضطهاد فإنه كان بمثابة نعمة كبيرة هبطت عليهم ؛ لأنها منحهم المعاناة اليومية التى تخلف البغيرة والدكء والصلاية والقدره على التلون ومجاعة الظروف المتغيرة ! هذا المفهوم يتجسد فى شخصية ماكس الذى يظهر مراراً فى كتابات ميلر ويرمز به إلى عالمنا الذى لم ولن يتغير . يقول ميلر : « هناك آلاف الرجال من أمثال ماكس ييمون على وجوههم فى الطرقات ، لكننى أردت أن أتخذ من ماكس نموذجاً يمثل كل هؤلاء الرجال . لقد كان هو نفسه البطالة ، كان الجوع ، كان الرعب ، كان اليأس ، كان الإحباط والمزيمه ، كان الذل والفضهه ! ومع كل هذا كان شخصاً من الصلاية والإصرار يبحث لا يمكن تحطيمه والإجهاد عليه . كان ظاهرة من ظواهر الطبيعة العامة ، مثله فى ذلك مثل الصخور والأشجار ، وأجهزة التبول ، والمواخير ، وأسواق اللحوم ، وأكشاك بيع الزهور... » .

ومعظم كتابات ميلر عبارة عن هجوم عارم على الفراغ الذى تمانى منه الحضارة الحديثة : فبعد قضاء حوالى عشر سنوات فى باريس زار اليونان وكانت نتيجة هذه الزيارة كتاب « عملاق ماروسى » الذى ألفه عام ١٩٤١ وفيه يقدم (لوحات) وصفية متتابعة وحية للحياة فى اليونان . وعلى أية حال فالكتاب ليس مجرد دليل لزيارة اليونان بقدر ما هو دراسة لبلاد اليونان كتجربة روحية يتحتم على إنسان العصر الحديث أن يمر بمثلها . لقد وجد ميلر فى اليونان مصدراً لكل القيم الحقيقية فى الحياة والفن على حين أن الحضارة الحديثة تسعى فقط وراء الكسب الاقتصادى والتقدم للمادى ! بعد انتهاء زيارته لليونان عاد ميلر إلى أمريكا حيث كتب عام ١٩٤٥ كتاباً ضمنه انطباعاته وملاحظاته عن رحلة قام بها عبر الولايات المتحدة ، وكان عنوان الكتاب : « الكابوس المكيّف للهواء » .

وللمفارقة واضحة بين هذا الكتاب وكتابه « عملاق ماروسى » الزائر بشق اليونان وحضارتها ، أما

« الكابوس المكيف الهواء » فكتاب حافل بالسخرية والتفقد والتحكم للرير من الحضارة المادية الرهيبة التي نجّم على كاهل الأمريكيين . باختصار لم يجد ميللر شيئاً في أمريكا يستحق التناء والإعجاب وخاصة الجنوب الأمريكي الذي مازال يرمز إلى الفردية الاستقلالية للإنسان رغم أنها تحولت إلى عبادة للتجّاح والتقدم المادى هي الأخرى ! يقول ميللر : إن أمريكا فقيرة في الفن الخلّاق ؛ لأن الحضارة المادية لا تملك الوقت أو الصبر للاهتمام بالجماليات أو الروحانيات . بل إنه يتعجب كيف لحضارة من هذا النوع أن تنجب فنّاناً عملاقاً مثل وولت ديزنى على حين نرى أن آلفه هذه الحضارة هم ملوك المال والصناعة ؟ ولذلك من الطبيعي أن من أمثال هنرى فورد الكثير ، أما وولت ديزنى فكان ظاهرة طارئة وشاذة ، ولهذا عاش ومات يتيماً !

نلمح في طيات كتاب « الكابوس المكيف الهواء » حين ميللر الجارف إلى أيامه القديمة في باريس حيث كان ينهل من الحضارة التي تشق الفن والفكر والفلسفة . ومع ذلك فإن ميللر لا يكن كراهية لبلاده ، لأن نظرتة إليها تتردد بين السخط والحنين ؛ ولعل هذه الأحاسيس المتناقضة ترجع إلى غيرته عليها ، لأنه يرفض أن يراها وقد اندثر الجانب الروحي تماماً في حضارتها . فهو على سبيل المثال يعشق فرنسا ، لكنه يقول : إن أوروبا كلها لم تنجب منذ العصور الوسطى فنّاناً في عظمة شاعر أمريكا الكبير وولت ديزنى ، وهو الشاعر الذي يكن له ميللر كل إعجاب وتقديس بسبب إيمانه المطلق بحرية الإنسان في هذا الكون . وأى شيء يقيد حرية الإنسان ويطلق جذوة الرغبة الخلاقة داخله لابد أن يذهب إلى الجحيم .

بهذا نجد أن ميللر يحسد الروح الأمريكية التي تقدس الفردية الاستقلالية ، وذلك رغم هجومه الكاسح على خصائص تلك الروح ! نحن لا نستطيع أن نتخيل الحضارة الأمريكية المعاصرة من غير أن يمثل فيها الفرد مركز الدائرة . لم يكن إيمان ميللر بهذا المفهوم إيماناً بفكرة مجردة ، لأننا نجده يسرى في كل أعماله الأدبية سواء كانت تنتمى إلى الرواية أو إلى أدب الرحلات . هذا المفهوم هو الذي يمنح أعماله الأخرى من أمثال « عين المنطق الكوني » ١٩٣٩ ، و« حكمة القلب » ١٩٤١ ، « الكتب في حياتي » ١٩٥٢ وغيرها من الكتب التي فرضت هنرى ميللر على ميدان الأدب العالمى رغم تحريمها ومنعها في كل من أمريكا وإنجلترا طوال الأربعينيات والخمسينيات والستينيات ، وهذا يدل على أن الأصالة الأدبية قادرة على إثبات وجودها في نهاية المطاف مهما واجهت من حروب وضغوط مختلفة .

(١٨٩٩ - ١٩٧٧)

فلاديمير نابوكوف أديب أمريكي معاصر من أصل روسي ومن الروائيين العالين المعاصرين الذين أثاروا بأعمالهم الروائية ضجة كبيرة في الدوائر النقدية : فأعماله تجمع بين الفن ، والدين ، والاقتصاد ، والسياسة ، والجنس ، والحضارة ، وعلم النفس ، والاجتماع ، وأيضاً فإنها مزيج غريب من الكوميديا والمأساة ، ومن الفارس والميلودراما : من تردد الإنسان للعاصر بين كهوف النفس للظلمة وآفاق الصباح المشرق ، ترجع هذه التجربة الروائية للتنوع إلى حياة نابوكوف الذي ولد وُلِدَ في روسيا ثم فترة غير قصيرة في أوروبا ، وخاصة في فرنسا ، ثم استقر أخيراً في الولايات المتحدة الأمريكية : أي أنه تمكن من معاشة مختلف الاتجاهات الحضارة العالمية المعاصرة بما تحويه من دكتاتورية الحزب الواحد ذى العقيدة السياسية الثابتة ، وتنوع الاتجاهات السياسية والاجتماعية بين أقصى اليمين واليسار ، وأخيراً الاقتصاد الحر الذي يمنح الفرد كل إمكانات المرونة والانطلاق ؛ لكي يثبت كيانه ووجوده دون خوف أو قهر .

لاقت روايات نابوكوف نجاحاً تجارياً ضخماً ، وخاصة تلك التي تتخذ من الجنس مضموناً لها ؛ كما حدث بالنسبة لروايته الشهيرة «لوليتا» التي ترجمت إلى معظم لغات العالم . بالطبع فقد انتهرت السينا العالمية الفرصة كعادتها وأنتجت معظم رواياته التي عادت بأصخم الأرباح ، وخاصة من روايته «لوليتا» و«ضحكات في الظلام» وبرغم أن جوانب الجنس والرعب والشذوذ هي التي أغرت السينا ، لكي تنتج هذه الروايات فإن هناك من الاتجاهات والإضافات الأخرى ما جعل نابوكوف يتبوأ مكانة رفيعة في الأدب العالمي المعاصر ، استرعى أنظار النقاد الكبار الذين توافروا على دراسة الجوانب الكثيرة لفنه الروائي ومستعرض هذه الدراسة لثلاثة أبحاث عن فلاديمير نابوكوف كتبها كل من أندرو فيلد ، أستاذ الأدب الروسي الزائر بجامعة موسكو ، وجون هولندر الناقد والأستاذ بجامعة ييل الأمريكية ، ثم ريتشارد كوستلانتز الناقد الأدبي لجريدة نيويورك تايمز :

## أنندرو فيلد :

يركز أنندرو فيلد في دراسته على السر الكامن وراء حيرة النقاد عندما يحاولون تحليل روايات نابوكوف وتقسيمها ، فيقول : إن النقاد الغربيين يؤكدون دائماً أن الكيان العقلي والوجداني لنابوكوف قد تبنى أساساً في روسيا ، وعندما جاء إلى أمريكا لم يستطع أن يمزج بين الشرق والغرب ؛ مما جعل النقاد يعمزون عن استيعاب فكره الشرق تحت وطأة الضغوط الغربية على حين يقف النقاد الشرقيون على طرفي نقيض عندما يركزون على عدم مقدرة نابوكوف على تقديم الغرب في ثوب موضوعي يستطيع أن يهضمه الشرق . مثله في ذلك مثل التي رقصت على السلم لكن المسألة ليست مجرد مضمون سياسي ، فهي قضية فنية في المقام الأول : فالخلفية الروسية التي تتحرك خلف الشخصيات والمواقف لا يمكن التفرغ أن يتلوهها بسهولة ، بل إن فهم العالم الروائي عند نابوكوف يتطلب معرفة شاملة ليس فقط بالثقافة الروسية والأمريكية ، بل بالثقافات الأوربية أيضاً على نطاق واسع ، هذه المعرفة لا تتاح إلا لجمهرة ضئيلة من القراء .

لعل الرواية القصيرة التي كتبها نابوكوف بعنوان « بنين » أوضح مثال للتدليل على التزكية الفكرية المعقدة التي تحتاج إلى خلفية ثقافية عريضة ، لكي تستوعبها ، وإلا استحالَت الشخصيات والمواقف إلى جزئيات لا تربط بينها ، ولا سبب منطقي وراء تسلسلها . وهي رواية تدور في مضمونها حول حياة أستاذ جامعي روسي غريب الأطوار هاجر إلى أمريكا ، وهناك عاش بين شقي الرعي للثقافتين الروسية والأمريكية المتعارضتين . ومع أن نابوكوف يستمد الكثير من حياته لتشكيل مضمون روايته فإن النقاد الغربيين اتهموا الرواية بالتعقيد والتغريب الزائد عن الحد : فن خلال المزيج الغريب بين الخيال الأسود القائم والضحكات المنطلقة المجلجلة يحيد القارئ نفسه فجأة وقد انضم إلى شخصيات الرواية القاسية التي تسخر من « بنين » بطلها التراجيدي . بذلك يتحول الروائي بإصبع الاتهام من الشخصيات المحيطة بالبطل إلى القارئ نفسه .

وبنبن يمثل بصفة عامة شخصية البطل في معظم روايات نابوكوف ، ذلك البطل الذي يتميز بالشذوذ والغربة ، ويعيش على الحافة التي تفصل بين المجتمع والإنسان . وفي الواقع فإن بنبن ليس شخصية خيالية بحتة ، فقد استمد نابوكوف ملاحظاتها الرئيسية من شخصية شاعر روسي من الدرجة الثانية عاش في أواخر القرن الثامن عشر ، وكان ابناً غير شرعي للأمير الروسي ربنين ، وواضح التشابه بين الاثنين بنبن وربنبن . عاش الشاعر طريد المجتمع لأن أباه رفض الاعتراف ببنوته . تماماً كما رفض المجتمع قبول بنبن عضواً فيه في رواية « بنين » . وبصرف النظر عن هذه الخلفية البيوجرافية فقد وجد نابوكوف أن هذا المضمون يصلح لتجسيد قضيته الفكرية في قالب روائي فني .

أما رواية « دفاع لوجين » فهي قصة قصيرة أيضاً مثل « بنين » . كُتبت أصلاً بالروسية في فرنسا صيف عام ١٩٢٩ في مطلع حياة نابوكوف في المهجر . بطل هذه الرواية بطل أيضاً في الشطرنج يشابه هو وبنبن في الشذوذ والغربة ، ودائماً ما اتهمه خطيبته بأنه يسلك سلوك المجانن من أساتذة الجامعة للصبايين بشرود الذهن . والرواية في ظاهرها كوميديا من الطراز الأول ، لكنها في حقيقتها مأساة بالغة القناتمة . إذ يتخذ نابوكوف من اللذة التي



يمارسها البطل في لعبة الشطرنج معادلاً لموضوعياً للصراع الرهيب الذي يفرضه المجتمع على البطل الذي يحاول الهروب منه بأية وسيلة ممكنة . وكالمادة يقف البطل عاجزاً أمام الدوامة الاجتماعية الرهيبة منتظراً مصيره الختوم ، قد يظن القراء أن الجرأة أو اللامبالاة أو الحنكة هي التي تجعله يسلك هذا السلوك المادئ المترن ، لكنه في الواقع واع لكل التحولات المؤسوية التي ينهض عليها المجتمع ، ويدرك جيداً أن التأمل السلبي هو كل ما تبقى لإنسان هذا العصر : فثلاً تسأل إحدى الشخصيات لوجين : « منذ متى وأنت تلعب الشطرنج ؟ » فلا يرد عليها ، فتنظ أن الشرود التقليدي الناتج عن اللامبالاة ! ولكنه يجيب على السؤال فجأة بقوله : « لقد لعبت الشطرنج ثمانى عشرة سنة وثلاثة أشهر وأربعة أيام ! » .

لا يرى لوجين في هذا الكون سوى أنه لعبة شطرنج بكل ما تحمله من قوانين باردة وصارمة لا تقم للماطفة الإنسانية وزناً . ولعل لاعب الشطرنج الماهر يمارس سيطرة الإنسان على هذه القوانين ومحاولة استغلالها في تنفيذ خطته وتحقيق رغباته ، وخاصة فيما يتصل بمقهر الخصم ، لكن للأساسة تكن في عدم مقدرة الإنسان على تطبيق هذه القوانين في حياته الحقيقية ، فالحياة لا تحتل الميزة النهائية أو النصر المطلق ، لكنها مزيج غريب ومعد من الميزة والنصر ! والفن الناضج هو الذي يمسد هذا النسيج للتشابك والمقد ، لذلك لا توجد ضحكة صافية بدون ألم يمسها من بعيد أو قريب والعكس صحيح . يعتقد أندرو فيلد أن رواية « دفاع لوجين » من أكثر روايات نابوكوف درامية وفنية ، وهي البؤرة الروائية التي نبعت منها معظم التوقعات الفنية التي سادت أشهر رواياته فيما بعد . وأى دارس لنابوكوف يبدأ بدراسة هذه الرواية القصيرة سيمتكن بعد ذلك من استيعاب معظم أبعاد العالم الروائي عند فلاديمير نابوكوف .

#### جون هولاندر :

أما جون هولاندر الناقد والأستاذ بجامعة ييل فيوضح في دراسته عن نابوكوف الدلالات الحقيقية الكامنة وراء استخدامات الروائي للجانب الجنسي في حياة أبطاله ، ويركز بصفة خاصة على رواية « لوليتا » الشهيرة . يرجع هولاندر اتهام نابوكوف بالبيورنوجرافية (كتابة الأدب الفاضح) إلى الطبعة الأولى لرواية « لوليتا » التي نشرتها دار باريسية عرفت بترويج الروايات الفاضحة ، لكنه اتهام لا يقوم على أى أساس من الصحة ؛ لأن أول فصل في الرواية يدحض مثل هذا الاتهام ! فهي رواية سيكلوجية من الطراز الأول تعمل على تشريح النفس البشرية بكل متناقضاتها بأسلوب موضوعي حتى لو قلنا : إن الرواية تمكث قصة مهاجر أوربي مقف وقع في غرام فتاة لا تريد عن اثني عشر ربيعاً فإن هذا القول لا يمثل جوهر الرواية بأية حال ، لكن هذا لا يني أن الرواية عبارة عن مجرد حالة معروضة على الطبيب النفساني ؛ فإن نابوكوف يحرص على إخضاع كل المؤثرات الاجتماعية والنفسية والفكرية للبناء الدرامي لروايته .

يقوم البطل هامبيرت بسر الرواية : أولاً من مصحة للأمراض النفسية ثم أخيراً من السجن . يبدأ بسر أصله الأوربي وشبابه الذي ترعرع في الريفيرا حيث كان أبوه يدير فندقاً ، وفي سن الثانية عشرة قابل حبه الأول : أنابل التي ماتت بعد ذلك بمدة قصيرة ، لكنها تركت في داخله النموذج الحلي المتجدد للفتاة التي يجب

أن يقع في غرامها . لم تكن أنابل لي مجرد فتاة عادية ، بل كانت حورية من حوريات الجنة تطارده بطيفها الحالم أنها حل . ولعل الدافع السيكولوجي الكامن وراء غرام هامبيرت بدولويس هيز (التي عرفت باسم لوليتا) أنها جسدت أمام عينيه الطيف الحبيب إلى نفسه ، فأحس في وجودها بنض شبابه القديم وعودة الدماء الساخنة إلى عروقه التي أوشكت أن تجف . فالسألة لم تكن رغبة جنسية طارئة بقدر ما كانت تجربة نفسية عميقة الجذور في كيان البطل ووجدانه ؛ لذلك تحتل هذه التجربة الجزء الأكبر من حجم الرواية .

يعمل نابوكوف على تجسيد الأبعاد المتعددة للتجربة من خلال عودة البطل بذكرياته إلى الماضي ، ثم ربطها بالأحداث التي يمر بها فعلاً : من هذه الإسقاطات السيكولوجية زواج هامبيرت المبكر بفاليرا التي لم تنجح قط ، وهجرته لتعيش مع سائق تاكسي يعمل في باريس بعد هروبه من روسيا البلشفية ، يهرب هامبيرت من هذا الفشل للمستمر إلى أمريكا حيث يقطن بانسبونا تديره أرملة أمريكية تدعى تشارلوت هيز وهي أم لوليتا التي تذكره بالماضي السعيد والأيام الحلوة التي قضاها مع أنابل لي . يخطط هامبيرت للزواج من تشارلوت هيز على أن يقوم بعد ذلك بقتلها خلسة حتى يحصل على الوصاية الرسمية على لوليتا ، لكن هامبيرت يعود إلى التزلزل مرة أخرى دون أن يقتل زوجته ، وتحقق آماله بدون أية جريعة في القيام بدور الوصي على معبودته الصغيرة ، لكنه يكشف في أول ليلة معها أن الفساد والخيانة والغدر تجري في عروقها ؛ وبعد رحلة يطوفان فيها الولايات المتحدة تتكرر الأمساء القديمة : تهرب لوليتا مع الكاتب المسرحي كلير كويلتي الذي تنتهي حياته على يد هامبيرت في منظر رهيب يمزج الكوميديا بالتراجيديا بالشلوذ بالرعب كمادة نابوكوف في معظم رواياته .

والقيمة الفنية للرواية لا تكمن في مجرد الحكمة ، لكنها تنبع من أسلوب السرد الذي يتدفق هو نفسه في منطقة ما بين العقل الواعي والباطن عند البطل ؛ لذلك فالارتابة لا تصيب السرد الروائي على الإطلاق ؛ بل تنوع وتنقل بين المرونة البلاغية والخواطر المتقطعة والموضات السريعة التي تجمع بين الماضي والحاضر في لحظة مكثفة . بين هذا وذاك تنبض شخصية البطل بالحياة والصراع ومعها الشخصيات الأخرى التي تعاملها والتي تراها خلال عقل البطل وذكريته .

هناك تأثيرات واضحة لترجييف وخاصة في المسمات الكوميدية الوظيفية ، وأيضاً فإن نابوكوف يتفوق على بروس في مجال التحليل السيكولوجي الذي يفضعه تماماً للحميمات الدرامية ، وهي الاحتميات التي تسيطر على الشطحات السريالية للثناثة في ثنايا السرد ، وتحكم أيضاً في غرام البطل بالتلاعب بالألفاظ ؛ كان تلاعباً ناجماً عن ثقته بنفسه ووقعه في منطقة الاحتكاك بين الماضي والحاضر ، بين الحلم والحقيقة ، بين التلال والواقع ؛ يحاول بعض النقاد إثبات أن العلاقة الجنسية بين هامبيرت ولوليتا تجسيد درامي لنظرة نابوكوف إلى أمريكا ، لكن هذه نظرة نقدية قاصرة ، لأن الجنس لم يكن العمود الفقري للأحداث لدرجة أن هامبيرت نفسه يقول : «إن ما يشكل سلوكه ليس ذلك الجنس التقليدي الذي يفرم به الأمريكيون ، لكنه نسج مقعد ومتشابك من الأحاسيس والأفكار المتناقضة والمتغايرة يصلح لتجارب علم النفس ودراساته ؛ فهو يولور النفس البشرية بكل أسرارها وغموضها وكهوفها اللانهائية » .

#### ريتشارد كوستيلاتير :

أما ريتشارد كوستيلاتير الناقد الأدبي لجريدة نيويورك تايمز فيركز في دراسته عن روايات نابوكوف على المرحلة الأخيرة التي بدأت بعد رواية «لوليتا» عام ١٩٥٥ ، وبلغت قمتها في رواية «النيران الشاحبة» عام ١٩٦٧ : في هذه الرواية يبرز البطل الذي سيطر على فكر نابوكوف ، وتمثل في الكاتب الفنان الذي لا يعتبره المجتمع سوى الأحمق الذي يضيع حياته فيما لا ينفع ولا يضر ! وينتهي به الأمر إلى أن يتحول إلى أحمق بالفعل ! تجسدت هذه الفكرة في تشارلز كينيوت بطل «النيران الشاحبة» . هذا النموذج ورد من قبل في رواية «لوليتا» في شخصية الفيلسوف الدكتور جون راي ، بل إن هامبريت نفسه كان يتمنى إلى هذا النوع ، لكن كينيوت هو أنضج الشخصيات التي تبلور هذا النموذج ، لأن الروح الكوميديا الساخرة التي يثيرها أبنها حل كانت نفحة منشطة وجديدة في مجال الرواية العلمية .

والإنجاز الأساس لهذه الرواية يمكن في شكلها الفني الذي يعتمد على ثلاثة أجزاء متتابة وغير متوازنة : الأول قصيدة مكونة من ٩٩٩ سطرًا بعنوان الرواية نفسها بقلم شاعر يدعى جون شيد يعتبر نفسه خليفة روبرت فروست .

والجزء الثاني تقديم كينيوت للشاعر .

والجزء الثالث تطبيق كينيوت على القصيدة .

أما القصيدة فهي مزيج غريب من ألكسندر بوب ، و. ت. س. إليوت ، وروبرت فروست ، ووردزورث ، لكن دلالة الرواية تتركز في الجزء الثالث حيث يتعرض كينيوت للقصيدة بالنقد والتحليل والتقييم : في هذا الجزء تبلغ الكوميديا قمتها حين يسخر نابوكوف من حذقة النقاد الأكاديميين وغرورهم الزائد عن الحد ودوراتهم في حلقة مفرغة من صنع ذاتهم المتضخمة بحيث لا يعرفون للموضوعية طريقاً ؛ فكل كلامهم - وإن كان عن الآخرين - إنما هو في حقيقته كلام عن أنفسهم .

والكوميديا تتبع من المفارقات بين ما يقوله ويعقده كينيوت وبين ما يحدث بالفعل . ورغم أن الموقف الكوميدي قد يتكرر فإنه يتكرر بتونيمات مختلفة تساعد على إلقاء أضواء على جوانب جديدة من الشخصية ومن الموقف : فقد نجح نابوكوف في التجسيد الكوميدي لغباء كينيوت المطلق وسطحية تفكيره ، وفي الوقت نفسه استطاع أن يطور المؤلفات الأدبية لكاتب تبدو عليه الحكمة المطلقة على حين أن الجنون هو المحرك الحثي لكل تصرفاته ؛ كما تمكن من إبراز العنصر التراجيدي للتمثل في الفشل المستمر للبطل ، وهو الفشل الذي أدى إلى عزله المطلقة والربع الذي يحيط به من كل جانب .

ربما كان نابوكوف قاسياً على بطله أكثر من اللازم ، لكن يجب أن نتذكر أن كينيوت نفسه يكاد يكون صورة كاريكاتيرية لمؤلفه الذي يعيش منفياً والذي تربي في أحضان الأستقراطية الروسية الغاربة ، وأيضاً يقوم بتدريس لثقة القومية في كلية أمريكية ريفية ، كما كان نابوكوف يحاضر بجامعة كورنيل لسنوات عدة ؛ ومع هذا

يجب ألا نركز على التشابه بين نابوكوف وإلا أخلصنا رواياته إلى دراسات لسيكولوجية المؤلف نفسه على حين أن هذا لا يهم النقد الموضوعي الذي يقوم أساساً بالإضافة الفنية لنابوكوف إلى الرواية العالمية ، وهي إضافة خصبة بدون شك تجمع في طياتها حضارات إنسانية متعددة ، وتحاول استخدام الشكل الروائي في تجسيد النتائج عن الصراع والتضاد بين هذه الحضارات .

أوجدن ناش شاعر أمريكي أشهر بشعره الخفيف المرح الذي يتخذ من الفكاهة أسلوباً لصيرية أخطاه المجتمع . انعكس هذا للمضمون على الشكل الفني لقصائده بحيث اعتمد أساساً على الشعر المرسل والشعر الحر حتى تناح له إمكانات الانطلاق في مسخرته ونهكه ، بل إنه قام بتوظيف الإيقاعات والأوزان الشعرية في إحداث الأثر الفكاهي الذي يريد توصيله إلى القارئ معتمداً في ذلك على عنصر المفاجأة الذي يأتي بمثابة الصدمة الفكرية : فعندما ينتهي القارئ من قراءة بيت معين في القصيدة يتوقع فكرة محددة لا بد أن تأتي في البيت التالي ، لكنه يفاجأ بلمحة لاذعة لم يخطر له على بال من قبل ؛ لذلك كانت أشعار أوجدن ناش ذات شعبية كبيرة بين القراء العاديين ، لأنها زاهرة بالإثارة الفكرية ، واللمحات غير المتوقعة ، وهو يرفض أن يتعامل هو وعاطفة القارئ ، بل يصل بأسلوب مباشر إلى عقله ؛ فالعقل الإنساني في نظره قادر على اكتشاف التسويات والزوائد والثغرات والقبجوات التي تتور الشخصية الإنسانية بحيث يعمل على التخلص منها بلا حسابيات أو روااسب . أما العاطفة فقد تحنو على عيوب النفس البشرية وتناقضها ؛ مما يؤدي بها في أحيان كثيرة إلى التزايد والرسوخ .

ولد أوجدن ناش في مدينة راي بولاية نيويورك ، تلقى تعليمه في مدارس رود أيلاند ثم في جامعة هارفارد . بعد تخرجه زاول عدة وظائف وحرف منها على سبيل المثال : التدريس بالمدارس الثانوية ، وإعادة صياغة المقالات في الصحف والمجلات ، وتحرير العقود القانونية ، وكتابة نسخ الإعلانات والدعاية ؛ لكنه أدرك أن مستقبله الحقيقي يكن في ممارسة هوايته في كتابة الشعر المرح الخفيف . واظب على الكتابة بإصرار شديد مدعماً بالوهبة الأصلية حتى استطاع أن يصبح أكثر كتاب الشعر الخفيف والزلجل الساخر شعبية في جيله . في عام ١٩٣٥ تمكن من الاعتماد نهائياً على شعره في اكتساب رزقه . كان السبب الأساس في نجاحه وشهرته أنه أحب

الشعر بالإضافة إلى تمكنه من صنعه ، والأديب- أى أديب- لا يحتاج إلى أكثر من الموهبة والصنعة ، حتى يصل بفنّه إلى أعلى المستويات التي يريدها .

كان أروجلد ناش ذا وصى حاد بإمكانات اللغة الإنجليزية وتطورها في عصورها المختلفة ، وخاصة منذ العصر الإليزابيثي ، كما كان متمكناً من تقاليد الشعر بصفة عامة ، لكنه كان يتخلى عن استخدامها أحياناً إذا وجد أنها ستحول إلى قوالب جامدة تعمد من انطلاقة الفكرية والفنية . أدى به هذا إلى كتابة الشعر المرسل الحر الذي قد يصل إلى درجة الشعر الملتور : فالإيقاع عنده لابد أن يتبع المعنى ؛ لأنه جزء عضوي لا ينفصل عنه ، لذلك نجد أن بعض أبياته تحتوي فقط على كلمة واحدة على حين تصل بعض الآيات الأخرى في طولها إلى فقرة كاملة . أما من ناحية التقافية فهو يستخدم ما شاء من الألفاظ الغريبة بهدف صدم القارئ وإصابته برعدة كهربية ، مما يحدث الأثر الفكاهي المطلوب ؛ ولهذا من الصعب البحث عن المعاني التي يقصدها في أى قاموس . فمعاني الألفاظ تتحدد من خلال سياق القصيدة نفسه ؛ مما يجعل مهمة ترجمة أشعاره إلى أية لغة أخرى مهمة مستحيلة .

لا يتورع ناش عن استخدام أية فكرة مضموناً لقصائده ، فهو لا يرى أن هناك فكرة شعرية وأخرى غير ذلك ، لكن هذا لا يعنى أنه لا يركز على أفكار مفضلة عنده مثل هجومه الساخر المستمر على أسلوب حياة الطبقات فوق المتوسطة التي تنتشر بطول الساحل الشرقي للولايات المتحدة ، وتعمية الفرد من التفاق الاجتماعي الذي يبنى به أطلعه الحقيقية ! لكن سخريته لم تصل قط إلى حد التهكم المرير ، والبأس من إصلاح حال العالم ؛ فقد كانت روح الدعابة عنده زاخرة بالفاؤل والمرح واللمسات التي تعرى لكنها لا تجرح وإن كان هذا لا يبنى إحساسه بالاحتقار والاشتمزاز من بعض الأمراض الاجتماعية التي لا يمكن التناهي عنها . من هنا جاءت ضرورة سيطرة العقل الموضوعي على العاطفة الذاتية ؛ حتى يمكن التخلص من كل العقد والحساسيات والرواسب .

نشرت معظم أشعار ناش في مجلة « النيويوركر » لكنها صدرت بعد ذلك في دواوين مستقلة نذكر منها : « الانطلاق الحر » ١٩٣١ ، و « الأبيات الصلبة » ١٩٣١ ، و « الأيام السعيدة » ١٩٣٥ ، و « حديقة شعر الوالد السبي » ١٩٣٦ ، و « إثني غريب هنا » ١٩٣٨ ، و « الوجه المألوف » ١٩٤٠ ، و « نوايا طيبة » ١٩٤٣ ، و « ضد من ؟ » ١٩٤٩ ، و « قصائد عجوز لقراء شباب » ١٩٥١ ، و « عيد الميلاد الذي لم يكن » ١٩٥٧ ، و « الولد هو الولد » ١٩٦٠ وغيرها من الأعمال التي رسخت مكانته في مجال الشعر الخفيف والرجل الساخر .

يقول بعض النقاد : إن ناش حاول أن يخلق من تعبيرات رجل الشارع شعراً لدرجة أن عناوين معظم دواوينه مأخوذة من الكلمات الدارجة للتداول في الحياة اليومية ؛ فهو لا يصطنع لغة معينة لشعره لإيمانه بأن الشعر قادر على تحويل أى كلام غير مباشر ولا معنى له إلى تراكيب مشحونة بأكثر طاقة ممكنة من المعاني والدلالات ؛ لذلك ليس من الموضوعي أن نقلل من قدر أشعار ناش بسبب الوضوح والتحديد والرموز المباشرة ؛ لأن الغموض ليس دليلاً على الشعر الفني الناضج ؛ وإنما العبرة بتحقيق الهدف الدرامي الذي يسعى إليه الشاعر من قصيدته مستخدماً في ذلك الوسائل الفنية سواء كانت واضحة أو غامضة .

وبما ساعد على وجود هذا الوضوح المباشر في معانيه أن المجال الذى يستقن منه مضامينه مجال محدد إلى حد ما ، فهذا المجال لا يخرج عن السخرية من أى وضع يتأق المنطق الإنسانى الحقيقى ، فلابد أن ينبع من هذا الوضع القوضى والاضطراب والقشل والفضياع . لا يتعاطف ناش حتى مع ضحايا هذه النتائج الخطيرة ؛ لأنه من الأجدر بهم أن يتسلحوا بالوعى الحاد الذى يحتمهم الوقوع فى هذه المآزق التى قد تقضى على معنى حياتهم نهائياً . والمنطق الإنسانى يؤكد حمية أن يتحمل الإنسان نتيجة ضعفه ! أما الرناء لمثل هذا الإنسان قلن يجدى قليلاً ؛ فالنتائج العملية هى التى تحكم حياتنا ، وأى شىء غير ذلك يأتى تحت باب لغو الكلام .

لجأ ناش أحياناً إلى الأبيات الطويلة لكى يوضح فلسفته تلك بقدر الإمكان ، ومن السهل تتبع خصائصه الأسلوبية فى مثل هذه الأبيات التى تستغل إمكان النثر فى التحليل والتوضيح ، وفى الوقت نفسه تستفيد بإيقاعات الشعر وقوافيه فى إثارة السخرية والضحك . وإذا كان هذا الأسلوب الشعرى يبدو فى ظاهره خفيفاً مرحاً فإنه يحمل فى طياته جدية فكرية صارمة تؤكد أن حياة المجتمع فى حاجة مستمرة إلى التصحيح وإلا تحولت إلى غابة من غابات ما قبل التاريخ التى اندثرت فيها الوحوش ؛ لأنها لم تكن تملك من العقل ما يحكم قوتها الجسدية الهيبية ؛ لذلك فالقوة الغاشمة أو الطائشة تمثل مادة خصبة للشعر الكوميدى عند ناش ؟ والتفاهات التى قد لا تلفت إليها فى حياتنا يمكن أن تترسب وتتراكم وتتحول إلى تيار جارف قد يكسح المجتمع كله فى طريقه . إن هذا يحتم على الشاعر أن يقف بالمصاد لمثل هذه التفاهات . ولعل السخرية والضحك والكوميديا وغيرها من الأدوات الفنية تعد من أفضل الأسلحة التى يمتلكها الشاعر فى هذا الميدان . كان أوجدن ناش من أكثر الشعراء توفيقاً فى استخدام هذه الأدوات فى أشعاره .

يعد فرانك نوريس من رواد الرواية الطبيعية الواقعية في الأدب الأمريكي . رفض تقليد الأنماط الروائية التي قدمها الجيل الذي جاء قبله ، وهى الأنماط التي انجرفت مع التيارات الرومانسية المسرفة في العاطفة بتأثير من الرومانسية الأوروبية التي كانت سائدة في النصف الأول من القرن التاسع عشر . لم يقتنع بالدور الذي قامت به الرواية كمهرب من مواجهة الواقع ولخلق عالم من الأوهام التي سرعان ما تتلاشى بمجرد الانتهاء من قراءة الرواية . كان نوريس شديد الإعجاب بالروائي الفرنسي إميل زولا سواء من ناحية الشكل أو المضمون . ويبدو أن نوريس انجذب إلى الطبيعة بسبب إعجابه بزولا : أى أن إعجابه كان بالشخص أكثر من المذهب الذي يؤكد أن للطبيعة قانوناً أخلاقياً وبيولوجياً يمكن فهمه وإدراكه عن طريق دراسة الطبيعة ذاتها ، وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذي يتكون من كل الظواهر الميتافيزيقية . وأهم خصائص هذا المذهب أن الإنسان جزء من الطبيعة وفي الوقت نفسه فهو الجزء المدرك والواعى بها ؛ لذلك فإن أى فهم لجوهر الطبيعة الجامعة أو الإنسانية لا بد أن يتم من خلال عقل الإنسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد . كان نوريس يؤمن بأن الواقع هو التعبير المؤقت للطبيعة الإنسانية والاجتماعية ، وعلى الروائي الطبيعي أن يفسر القوانين الدائمة وراء هذا المظهر الوقتي . فالظواهر التي تحدث في كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة وبجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات . . إلخ - كل هذه أصبحت من الظواهر الاجتماعية التي تخضع لكل قوانين الطبيعة من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء . والقانون الأخلاقى يمكن وراء هذه الظواهر بحيث يمكن الروائي استنباطه ودراسته . ولد فرانك نوريس في شيكاغو ، قضى صباه متنقلاً بين شيكاغو وسان فرانسيسكو ، وعندما بلغ السابعة عشرة أبدى اهتماماً مشغولاً بالفن التشكلى ، ومارس الرسم فعلاً ، فأخذ به أبوه إلى أوروبا للحصول والدراسة ، لكن التجربة لم تستمر طويلاً ، فعاد إلى أمريكا ، والتحق بجامعة كاليفورنيا عام ١٨٩٠ . هناك قرأ زولا



وكيلنج قراءة متفحصة متأنية ، وعندما التحق بجامعة هارفارد عام ١٨٩٤ كان قد بدأ روايته الأولى «ماك تيج» . وبمساعدة وتشجيع أستاذه لويس جيتس الذى اكتشف موهبته الروائية الأصيلة - واصل كتابة أول رواية له ، وبدأ فى رواية ثانية فى الوقت نفسه بعنوان «فاندورف والحش» ، لكن الروائيتين لم تنشرا إلا بعد سنوات عدة من كتابتهما ! وبعد قضاء تلك السنة فى هارفارد رحل للعمل مراسلاً صحفياً لبعض صحف سان فرانسيسكو ، لكن يوافيا بأنباء حرب البوير . وعندما عاد إلى كاليفورنيا انضم إلى هيئة تحرير صحيفة «موجة سان فرانسيسكو» . فى عام ١٨٩٨ نشر أولى رواياته «موران» واشتغل لبعض الوقت فى دار للنشر بنيويورك ، ثم رحل إلى كوبا ، لكن بيعت بأنباء حملة مستباحو إلى مجلة «ماكلاور» ، وهى المهمة التى أثرت على صحته تأثيراً سيئاً .

أما عن أول رواية كتبها : «ماك تيج» فقد نشرت عام ١٨٩٩ ، ثم أتبعها رواية رومانسية مسرفة فى العاطفة بعنوان «بليكس» ١٨٩٩ ، ورواية ثالثة من النوع الحافل بالأحاسيس المثيرة بعنوان «امرأة رجل» ١٩٠٠ . يأتي بعد ذلك أكبر أعماله الروائية طموحاً «الأخطبوط» عام ١٩٠١ ، وهى الرواية التى بدأ بها ثلاثية ضخمة تعالج بالأسلوب الطبيعي الواقعى موضوع العاملين وحياتهم فى إنتاج القمح وتوزيعه ، أما الجزء الثالث «الذئب» فلم يكتبه نوريس ، لأنه مات فى أثناء إجراء عملية المصران الأعمى له ، وهكذا ظلت الثلاثية التى عرفت باسم «لمحة القمح» ثنائية فقط .

قامت شهرة نوريس كأحد رواد المدرسة الطبيعية فى الرواية الأمريكية ، بل كأول رائد لها - على روايته «ماك تيج» وعلى «فاندورف والحش» التى كان مخطوطها قد ضاع فى زلزال سان فرانسيسكو ، لكن تم العثور عليه ونشر عام ١٩١٤ . تمثل روايته «الأخطبوط» ترميحاً لهذا الاتجاه الطبيعي الذى يعترف نوريس أنه استمدّه شكلاً ومضموناً من زولا . كان هدف نوريس هو استخدام هذا المنهج الفنى والفكرى الجديد لتطويع المضامين الأمريكية المحلية فى شكل فنى يعتمد بها عن قوالب الرواية الرومانسية التقليدية ؛ فقد آتى نوريس على نفسه أن يخلص الرواية الأمريكية من العاطفية المسرفة التى طغت على أعمال الجيل الذى سبقه .

فى رواية «ماك تيج» يدور المضمون حول قصة طبيب أستاذ يجمع بين الوحشية والغباء ؛ مما يؤدى به إلى الطرد من مهنته ، فيهرب من مأساته فى الشراب ، ويتحول إلى وحش حقيقى يقتل زوجته ويهرب عبر صحراء كاليفورنيا فى طريقه إلى التلال التى قضى عندها صباه ، لكن يقبض عليه قبل أن يصل إليها . وعلى الرغم من الإثارة التى تحوى عليها حبكة الرواية للمشوقة فإن نوريس كتب روايته بالتفاصيل الدقيقة التى تميزها نفسها الروايات الطبيعية مستخدماً فى ذلك الأفكار العلمية الجنبدة المرتبطة بالدوائر والبيئة . لكن هذا لا يعنى أن نوريس طبق اتجاهات المذهب الطبيعي تطبيقاً حرفياً بدليل أنه لم يتخل عن إشاعة الأحاسيس المثيرة والعواطف الجائعة التى تميزت بها الرواية الرومانسية . هذا للرجح بين التقيضين : الطبيعية والرومانسية لا يصب الفن الروائى عند نوريس إطلاقاً ، لأن العمل الروائى الخصب الناضج لا يخضع لاتجاه واحد أو نظرة ضيقة ، بل يمكن أن يجمع فى داخله كل متناقضات النفس البشرية ثم يمجها إلى كل عضوى متناغم ، فالمداهم الأدبية المختلفة وجدت لحكمة الأعمال الفنية ، وليس لكى تُفرض عليها فرضاً مسبقاً . وإذا كانت الطبيعة تغف على طرف

نقضى مع الرومانسية فإنها يتخذان من الطبيعة البشرية نقطة انطلاق للوصول بها إلى أفضل صور الكمال الممكنة وربما كان هذا هو ما اكتشفه نوريس عندما قرأ زولا .

في رواية « فاندورف والوحش » يستخدم نوريس المرض الأسطوري الذي اعتقده الناس منذ العصور الوسطى وهو المرض الذي يحيل الإنسان إلى ذئب ويعرف باسم ليكانثروبيا . استخدمه في إبراز الدور الخطير الذي تؤديه البيئة والوراثة في تحويل الإنسان إلى حيوان طريد جريح مرفوض من المجتمع . فالبطل يتحول من شاب جذاب محبوب إلى كائن تمثل فيه كل خصائص الفقر والبؤس والمذاب . تتناهب صرعات المرض التي تجعله يزحف على يديه وساقيه عارياً على حين يعوى ويرغى ويزيد مثل الذئب ! كان زولا يؤمن أن مثل هذه الروايات ذات المضمون العلمى يمكن أن تقدم من التفاصيل الدقيقة والتحليلات الموضوعية ما يساعد البحث العلمى على لمس بعض مظاهر المرض وخاصة السيكلوجية منها ، لكن نوريس لم يتمسك بدقة بهذا الاتجاه الذى نادى به زولا لأنه كان يفرق بين وظيفة العالم ومهمة الروائى ، لذلك فرواية « فاندورف والوحش » لا تعتمد على قانون علمى محدد ، بل توزع مسؤولية مأساة البطل على ضعفه الإنسانى ، ثم على المجتمع الذى لم يرحمه ، وأخيراً على الكون الذى يسحق الإنسان بلا هدف وبلا رحمة . من هنا كانت رواية نوريس اجتماعية أخلاقية أكثر منها رواية علمية صابرة .

في رواية « الأخطبوط » يحاول نوريس أن يحسد الختمية الاقتصادية في قالب ملحمى مؤثر . هنا يبدو الأثر العميق لزولا عليه وإن كان نوريس قد فشل في استيعاب الأبعاد العلمية للختمية الاقتصادية التي تتحكم في مصائر البشر مما جعل نظريته غير متسقة ؛ فمضمون نوريس يختلف في جوهره ونوعيته ومضمون زولا الذى تعتمد ختميته الاقتصادية على التعقيد الذى بلغه المجتمع في أعقاب الانقلاب الصناعى ، مما أوصل أن يقضى على الإرادة الحرة للإنسان . أما شخصيات نوريس فكانت من النوع الذى ينطلق إلى أبعد الحدود ، ويمتلك ما شاء من الزوارع والحقول لحرته البالغة في التصرف والاكتفاء الذاتى والاعتماد على النفس ؛ لذلك تدخل شخصياته في صراع بطولى ملحمى مع قوى البشر للتمثلة في الاختكارات التي تمده خطوط السكك الحديدية . تمثل هذه القوى في شخصية بهرمان الذى يتحرك بدافع شرير ولا أخلاقى من لقاء نفسه ، وليس تحت ضغوط اقتصادية تدفعه إلى ارتكاب الجرائم على غير إرادته منه ، وربما كان الاهتزاز الذى أصاب نظرة نوريس الفلسفية تجاه مفهوم الختمية الاقتصادية هو الذى أدى به إلى العودة إلى التركيز التقليدى على كوامن الشر في النفس البشرية بصرف النظر عن الضغوط الاقتصادية التي أدت إليها . فأحياناً يمثل الشر في القائمين على الخط الحديدى ، وأحياناً ثانية يتجسد في المواطنين الذين فقدوا إرادتهم بحيث لا يتخبرون من يمثلهم تمثيلاً حقيقياً ، وأحياناً تآلف بين الشر من اللانهاية المفتوحة بين الأطراف المعنية ؛ بذلك تؤدي الختمية الاقتصادية دوراً ثانوياً في تشكيل الرواية .

تستمر القصة نفسها في رواية « الحفرة » التي تمد أضعف روايات نوريس والتي ينسب فيها تماماً ميله إلى المذهب الطبيعى ، ويقدم رواية رومانسية مسرفة في العواطف والأحاسيس الجامحة . ومع ذلك كانت من أنجح رواياته تجارياً وجاهرياً . من المعروف أنه كتبها لحاجته الملحة إلى المال في ذلك الوقت ؛ أى أنه وقع ضحية

الخصية الاقتصادية التي طاردت بعض شخصياته والتي اعترف بها كضغط يقع على كاهل كثير من الروائيين وذلك في مقاله «مسئليات الروائي» التي نشرت عام ١٩٠٣ بعد وفاته ، لكن هذا لا يقلل من القيمة الفنية والفكرية لرواياته ، فقد كان أول من مهد الطريق للاتجاهات الكثيرة التي عرفها الرواية الأمريكية مع مطلع القرن العشرين . بالإضافة إلى هذا فإن رواياته مازالت مثيرة لاهتمام القارئ العادي حتى الآن بحيث يمكن قراءتها واستيعابها وتلوقها ، لأنها لا ترتبط بواقع اجتماعي مؤقت ، بل تخترق هذه المظاهر ؛ لكي تصل إلى القوانين الثابتة التي تتحكم في النفس البشرية .

يبدو أن نوريس كان مهتماً بالشكل الفني الذي ابتدعه زولا في رواياته أكثر من اهتمامه بالمضمون الطبيعي الفلسفي الذي احتوته . كان روائياً ناجحاً أكثر منه فيلسوفاً ناضجاً ؛ لذلك كانت نظراته إلى الكون والواقع تختلف من رواية إلى أخرى ، بل من شخصية إلى أخرى . وهذا لا يعيب الروائي ؛ لأن موضوعية العمل الأدبي تفرض عليه ألا يفرض اتجاهه الفكري على كل موقف أو شخصية ؛ فهذا يمكن أن يجعل من رواياته نسخاً مكررة نفسها للأفكار ، ولكن ظن بعض النقاد أن نوريس قد خافه الترفيق عندما لم يلتزم بالخصية الاقتصادية التي استمدها من زولا ؛ فالفرضية ليست التزام نوريس بمنهج زولا الفكري والفني ، لكنها تكن في المدى الذي بلغه نوريس في إنتاج روايات ناضجة يمكن أن تصمد لإختبار الزمن . ومن الواضح أن نوريس نجح إلى حد ما في هذا المجال ؛ فقد التزم بالجدية الفكرية التي تحترم عقل القارئ . وكان من الممكن أن يكتب روايات حافلة بالمغامرات تجذب القارئ وتجذب معها المال والثروة . فلا شك أنه عرف مغامرات كثيرة عندما ذهب لمتابعة أنباء حرب البوير ، ووقعه في أسر البوير الذين طردوه عائداً إلى بلاده . وأيضاً عندما شهد بنفسه الصراع الأمريكي الأسباني في كوبا ، لكنه لم يجد في كل هذا ما يحرك الفكر الناضج عند القارئ ؛ لذلك عمل قدر طاقته ؛ لكي يجعل رواياته أضواء حادة وفاحصة للعلاقة الحرجة بين الإنسان والمجتمع ، وهي علاقة تستمر طالما وُجد الإنسان ، وطالما وُجد المجتمع ؛ من هنا كان الاحترام الذي تحظى به روايات فرانك نوريس من المحققين ومتذوقي الأدب سواء في داخل أمريكا أو خارجها .

(١٨٣٦ - ١٩٠٢)

بريت هارت أديب أمريكي مارس كتابة القصة القصيرة ، والرواية ، والشعر ، والمسرحية بأسلوب متميز بالسخرية ومحاكاة الأعمال الأدبية المعروفة من زاوية فكاهية تبدو في نظر القارئ في ضوء جديد ا وعلى الرغم من ارتباط السخرية والفكاهة بالتفكير العقل المادي فإن بعض أعمال بريت هارت اتسمت بالرومانسية المتطرفة ، والميلودراما الثقيلة . لم يخفف من وطأة هذه العناصر سوى قدرته على المحاكاة والتقليد الساخر بالإضافة إلى دقته في الوصف الواقعي التفصيلي الذي يصل في بعض الأحيان إلى مستوى تشارلز ديكنز . لحل أهم إنجاز له يكن في أنه استطاع بلورة روح الفكاهة الأمريكية المحلية من خلال أعماله التي حاكي فيها كتاباً أمريكيين وأوربيين على حد سواء . ويبدو أنه استفاد عملياً في هذا المجال من صداقته الحميمة لمارك توين ، لكنه لم يرتفع إلى مستواه ؛ لأنه لم ينظر إلى الأدب كرسالة ، وإنما اعتبره وسيلة لكسب العيش . لذلك اتهمه النقاد من أمثال برنارد دي فو تو بأنه كان مهرجاً في سوك الأدب ، يخرج من جيوبه «حواديت» لا تسر سوى قراء التسلية العابرة . أي قراء الدرجة الثانية . من هنا كان تأثيره ضئيلاً للغاية على كتاب السينا الأمريكية الذين لا يهتمون بالفكر الجاد بقدر ما يهتمون بالفكاهة والإثارة وغيرها من إغرامات السينا التجارية .

ولد بريت هارت بمدينة ألباني بولاية نيويورك ، لم يكمل تعليمه ، فهجر المدرسة مبكراً ، لكنه لم يتوقف عن القراءة والإطلاع . وعندما اتسمت ثقافته ، وعمقت نظرته نشر أول قصيدة له عام ١٨٤٧ . في عام ١٨٥٤ انتقل إلى سان فرانسيسكو واشتغل بعدة حروف ، لكنه قرر أخيراً العمل في الصحافة عندما بدأ بنشر كتاباته في مجلة «المهد الذهبي» في عام ١٨٥٧ . بدأ يشق طريقه في الأدب بكتابة لقطات فكاهية ؛ كما جذب الانتباه إلى أشعاره التي ترددت بين اللعابة المرحة والجدية الصارمة . وأخيراً اشتهر على المستوى العالمي بفضل قصصه القصيرة التي نجحت في تكوين جمهور عريض لها في أمريكا وأوروبا . رأس تحرير عدة صحف ومجلات زادت

من شعبيته ، ومكنته من إعادة طبع قصصه القصيرة في كتب مستقلة كما فعل في مجموعة «السفينة المفقودة وقصص أخرى» ١٨٦٧ .

وفي عام ١٨٦٧ نشر «الروايات المكثفة» التي اشتهر بها والتي كشفت عن قدرته في مجال السخرية والتقدم خلال محاكاة أعال معاصريه . تنقسم فصول هذا الكتاب ثلاث مجموعات الأولى : أربع عشرة «رواية مكثفة» والثانية : اثنتا عشرة «لقطة مدنية» والثالثة : سبع «أساطير وحواديت» ومن الخطأ أن نظن أن الكتاب كله عبارة عن محاكاة فكاهية أو تقليد ساخر وإن كانت بعض الأجزاء ينطبق عليها هذا الوصف ، لكن هناك محاولات جادة وموقفة من هارت لإيجاد أسلوب أدبي يحمل طابعه الخاص الذي يتسم بالأصالة والنضج ، وهذا ينطبق على محاكاته لديكتز في قصته «الرجل الذي تقمصته الأرواح» والتي أثارت إعجاب النقاد . فالمسألة ليست مجرد محاكاة لإثارة الضحك والدعابة ، لكنها فهم عميق ، وتلوح شامل لأعمال كل الكتاب الذين تناولهم بالحاكاة ، ثم إفراز هذا الإستيعاب الثاقب في تقليد يحمل في طياته النقد والتقييم والتحليل . لم تقتصر عملية المحاكاة على هذه المهمة فقط ، بل تعدتها إلى استفادة هارت من أساليب هؤلاء الرواد بما صيغ أسوبه بالتصريح والتخصب ، لذلك يعتبر بعض النقاد أن هارت تخرج عملياً في مدرسة ديكتز ومثاله ، فقد كان هارت قادراً على تشرب أساليبهم ، واكتشاف حيلهم ، وهضم أدواتهم الفنية ، ثم إعادة إفراز هذه الخصائص الرئيسية بطريقة مكثفة للغاية . طبع هذا على هونورن وفيكتور هوجو وإيرفنج وغيرهم من معاصريه . ومن الواضح أن العبارة الفنية المكثفة التي أنتجها أثرت تأثيراً عميقاً على تطور فن القصة القصيرة في الأدب الأمريكي بصفة عامة .

استمرت مجلة «أوفرلاند الشهيرة» في نشر اللقطات الحية التي استمدتها هارت من حياته في سان فرانسيسكو مثل «طفل المسكر الصاخب» ١٨٦٨ ، وهي قصة مسرفة في العواطف وتكشف عن القلوب الرحيمة التي تسكن قلوب عمال الناجم الذين عملوا أيام البحث عن الذهب . ذكر هارت الأضواء على الجانب الآخر غير التقليدي في شخصياتهم بعد أن أغرم الكتاب بإظهارهم بمظهر الحشونة والصرامة والقسوة والصلابة . . كانت شروكي سال عاهرة تتردد من حين لآخر على مسكر عمال النجم ، نتج عن هذا أن أنجبت طفلاً لكنها ماتت في أثناء الولادة . فلم يكن من العال إلا أن يتوا الطفل وأسموه «توماس لك» لكنه لم يحلب لهم الحظ كما أسموه . بل انهيار للنجم كله في فيضان في السنة التالية . ومات أحد العمال وهو يعمل الطفل بين ذراعيه . نجحت القصة نجاحاً باهراً ، وكانت نموذجاً مبكراً للقصص الأمريكي الذي يحمل اللون والدعابة الحية .

في عام ١٨٧٠ نشر هارت قصيدته المردية الفكاهية «لغة الصراحة» التي تحكي عن عاملين من عمال الناجم الذين يلعبون الورق مع رجل صيني يدعى آه سين . كانت نظرتها إليه أنه ساذج غر أحمق ويمكن خلداه بسهولة ، يظان على هذا الإعتقاد حتى يكشفنا أنه يعني ورقة أو ورتقين في كفه تكفيان لكسب كل النقود التي على المائدة . يقال إن الشاعر الإنجليزي كيلنج قد تأثر بهذه القصيدة في مطلع حياته وخاصة أن الأوزان التي استمدتها هارت من الشاعر الإنجليزي سوينزون قد منحتها كثيراً من القوة والسلامة . دفع نجاح

القصيدة هارت إلى تحويلها إلى مسرحية بالإشتراك مع مارك توين ، وعرضت بالفعل عام ١٨٧٧ لمدة خمسة أسابيع ، لكن نجاحها كان هزئياً كمسرحية على الرغم من إشتراك مارك توين في إعدادها عن قصيدة ناجحة ، فالمرح له خصائص معينة لا بد من توافرها .

لم تستمر الدفعة القوية التي بدأ بها هارت : فمتنما انتقل إلى مدينة بوسطن نشر قصصاً للاستهلاك الصحي وفاء للعقد الذي وقعه مع مجلة «الأطلنطي الشهرية» ونصل به على مبلغ عشرة آلاف دولار . كانت النتيجة أن سئم أصحاب المجلة العاطفة للمسرفة الساذجة التي صبغت إنتاجه القصص بعد ذلك ولم يجدوا العقد معه ؛ مما أدخل هارت في متاعب مالية حاول الخروج منها بالقيام بجولة محاضرات وكتابة رواية «جابريل كونيوري» ١٨٧٦ ولكن دون جدوى ، بل جاء إنتاجه لمسرحية «آه سين» ١٨٧٧ تحيياً للآمال أيضاً ؛ ذلك على الرغم من أن رواية «جابريل كونيوري» كانت لا بأس بها ، وخاصة أنها تحمّش بالصور الحية النابضة لحياة عيال للتاجم في بدايات عصر البحث عن الذهب . وهي تعد أطول رواية كتبها هارت ، لكن يبدو أنه كرر نفسه عندما عاد إلى المضمون الذي عالج نفسه بمذافيه من قبل في قصيدة «لغة الصراخ» التي حولها إلى مسرحية «آه سين» ، فلم يخرج عن نطاق الحياة الصعبة التي يعيشها عيال للتاجم ، والتي يهرون منها في للقامرة ولعب الورق .

وجد هارت أن الأدب لم يعد يدبر عليه الدخول الذي يحفظ له الحياة الكريمة ، فالتحق بالسلك الدبلوماسي اتصالاً في كل من كريفيلد وألمانيا وجلاسجو . في إنجلترا عاش في ضواحي لندن وأصبح من الشخصيات المفضلة في الأوساط الأدبية . استقامت حياته الاقتصادية مرة أخرى فعاد إلى إلقاء المحاضرات وكتب عدة مجموعات من القصص القصيرة ، وعدة مسرحيات وسلسلة من «الروايات المكتفة» ١٩٠٢ ، لكنه لم يتكرر جديداً ؛ فقد عاد إلى تكرار الأساليب التي بدأ بها انطلاقته الأولى . اشتهر بأنه النسخة الأمريكية من ديكتز ، وخاصة في استخدامه للميلودراما ، والعاطفة للمسرفة ، والجهامة ، والبؤس ، وأوجه الغرابة والشلوذ - كل ذلك من خلال صور حية نابضة ، ومواقف متتابعة من الوصف الدقيق ، لكنها صور ومواقف لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بضرورات البناء الدرامي العام للعمل الروائي .

لكن بصرف النظر عن تأثره بديكتز فقد كان يملك موهبة فذة في التقليد الساخر والمحاكاة الكوميديّة سواء في رواياته أو قصائده . استطاع أن يمسد روح الدعاية المحلية في أمريكا من خلال تصويره لغرف الخانات والبارات ، ومحال البيع وغيرها من مظاهر الحياة اليومية في أمريكا في ذلك العصر . يعتقد النقاد أن هارت نجح في خلق العالم الروائي والشمري الخاص به . وعلى الرغم من أنه لم يكن عالماً تقليدياً فإنه كان حقيقياً وواقعياً بمعنى الكلمة ؛ مما يتعارض هو والحكم الذي أطلقه مارك توين على اللهجة التي تحدثت بها شخصيات هارت وقال : إنها لهجة لم يستعملها أحد في السماء أو على الأرض إلى أن جاء هارت ليخترعها . وربما كانت الجيوب الأساس في أدب هارت أنه كرر نفسه إلى درجة اللل ، واعتمد على عنصر الصدمة مما خلخل بناء رواياته وقصصه ، وأسرف في تصوير العواطف الجياشة في محاولة مفتعلة للتأثير على القراء وشدهم إليه ، لكن هذا لا ينق - على حد قول الروائي المؤرخ الأمريكي هنري آدمز - أن هارت وويتان كانا أول من استخدم

الجنس كقوة مؤثرة في سلوك الفرد ، وليس كمجرد عاطفة مسرقة في السنلجة ! وأيضاً كان هارت أول من صور حياة الأقليات المملوحة في المجتمع الأمريكي ؛ كما كان هارت أول رئيس لجمعية أدبية أنشأها في سان فرانسيسكو ، وكان مارك توين ضمن أعضائها ، وهذا يدل على أن معظم أخطاء هارت الفنية ترجع إلى ريادته في اكتشاف بقاع جديدة على خريطة الأدب الأمريكي .

داشيل هاميت من أنفجج كتاب الرواية البوليسية في الأدب الأمريكي ، فهو لا يقتصر في كتابتها على مجرد الحبكة المثيرة التي تشد القارئ الى أحداث الرواية حتى نهايتها ، بل يتخذ من هذه الحبكة أداة لتجسيد نظريته تجاه المجتمع المعاصر ، فالسؤال ليس مجرد حل لغز المجرم المجهول ، لكنها تجسيد للمجتمع من خلال عالم الإجرام ، لذلك عرفت الرواية التي كتبها داشيل هاميت بأنها الرواية الجادة العنيفة التي تضع كل أمراض المجتمع تحت أضواءه فاضحة وباردة حتى يبدو كل شيء على حقيقته . يتميز أسلوب هذه الرواية بالواقعية والحوار المكثف الذكي الذي قد يستخدم اللغة الدارجة والسوقية ، والحلقية الوصفية الزائفة بالقسوة والعنف والدماء للهدرة . وشخصية المجرم في روايات هاميت ليست نتيجة لعنصر الشر الكامن في النفس البشرية . بقدر ما هي النتائج الطبيعية لظروف الفقر والمرض والبؤس وغيره من ملامح المجتمع التي لا بد أن تؤدي الى العنف والقسوة والإجرام . رفض هاميت بذلك التقاليد التي أرساها آرثر كونان دويل للرواية البوليسية ، وشاركه في هذا الرفض إيرنست هيمنجواي وجون دوس باسوس ، فالجريمة لا تنفصل عن المجتمع ، ولا بد أن تفهم وتدرس من خلاله .

ولد داشيل هاميت بمقاطعة سانت مارى بولاية ميريلاند ، تلقى تعليمه في معهد التكنولوجيا بمدينة بالتيمور ، التحق بعدة وظائف تافهة إلى أن اشتغل مخبرا سرى . وبعد أن أنهى خدمته العسكرية في أثناء الحرب العالمية الأولى . بدأ ممارسة كتابة الرواية البوليسية ، لكن بأسلوب أكثر نضجا من الأسلوب الذي كان سائدا قبله . فقد آمن بأنه لا بد أن يحتوى هذا النوع من الرواية على فكر سياسى واجتماعى واقتصادى ، وألا يقتصر هيكلها على حل الألغاز وفك الطلاسم ، فرسالة الأدب أكثر جدية من مجرد التسلية . من أشهر أعماله « الحصاد الأحمر » ١٩٢٩ ، و « اللثة » ١٩٢٩ ، و « عقاب مألوفة » ١٩٣٠ الذي قدم فيه غيره السرى المشهور سام سييد ، ثم « مفتاح من زجاج » ١٩٣١ ، و « الرجل النحيف » ١٩٣٢ ، و « مغامرات سام سييد » ١٩٤٤ ،



و « قطة هاميت » ١٩٤٦ ، و « السيامي الزاحف وقصص أخرى » ١٩٥٠ .

ونظرا للجدبة الفكرية التي نغيزت بها قصص هاميت التي كشفت حقائق المجتمع المعاصر بلا مواربة فقد اتهم بالبلور اليسارية ومنعت كسبه تماما من المكتبات عندما بلغت المكاتبة قتها عام ١٩٥٣ . لعل من أهم قصصه التي تبرز هذه الجدبة قصة « مفتاح من زجاج » وقصة « الرجل النحيف » . في القصة الأولى تتورط عصابة لتهريب الخمر أياهم بخرمها في قتل ابن مسئول عام . فيعين تد يوموت عنبرا سريرا خاصا ، وينجح في الكشف عن القطة ، لكن الأمور تتطور فيقع في غرام ابنة المسئول التي تحبه بدورها برغم أنف أبيها ، وترجل معه بالفعل . من خلال هذه القصة يكشف هاميت عن الفساد السياسي الذي يسيطر على المسئولين في الأجهزة الحكومية ، ويؤكد بذلك أن المجرمين نوعان : نوع صريح يظل المجتمع يطاردته حتى يلقى عقابه ، ونوع خبيث مستتر يظل يحتم على كاهل المجتمع حتى يمتص آخر نقطة من دمه . هذا النوع الأخير غالبا ما يتمتع بالسلطة والنفوذ الذي يساعده على الاستمرار وعلى المزيد من الاستغلال .

في رواية « الرجل النحيف » يستغل هاميت جيدا خبرته التي اكتسبها من السنوات التي عمل فيها عنبرا سريرا ، نجد نيك تشارلز المثير السري السابق يحل لنز جرمية قتل باكتشاف أن الرجل النحيف المشبه به أنه القاتل - كان القاتل الحقيقي قد قام بذيجه منذ عدة أشهر . وفق هاميت في تقديم بطل صلب وصامد يمثل نمطا فريدا من رجال المباحث مما جعل جيل الروائيين الذي أتى بعد هاميت يقلده ، وخاصة أن روح الدعاية الذكية التي أدخلها - كانت أول عنصر من نوعه في الرواية البوليسية .

امتاز أسلوب هاميت في السرد الروائي بالتركيز والكثافة والإيجاز لدرجة أنه كثيرا ما قورن بـ همنجواي ، لكن بدون العواطف الجياشة التي أغرم بالتعبير عنها . كان إيمان هاميت أن الرواية البوليسية من أفضل الأشكال الأدبية التي تعبر حقيقة الحياة في المدينة الحديثة التي تفرز الجريمة ثم تلتق بتمتها على المجرم ! لذلك كانت روايته الطويلة الأولى « الحصاة الأحمر » بمثابة صدمة لجمهور الرواية البوليسية التقليدية التي تقدم المجرم الشرير كما لو كان نبيا شيطانيا ليس له علاقة بالمجتمع ! أدى هذا المفهوم الجديد للجريمة إلى الانتقال بشخصية المثير السري من النمط التقليدي المسطح إلى الإنسان ذي الأبعاد المتعددة . نجلى هذا في شخصية سام سيد الذي يجمع بين القسوة والعنف وبين الإخلاص والتفصيح لدرجة أنه يبدو في معظم أجزاء الرواية ساذجا يصل إلى درجة البلاهة والاستعداد للانضمام إلى أفراد العصابة في مطاردتهم لصحيتهم المحملة بالمجهورات . وأيضا لأخذ نصيبه من المسرقات . لكنه في النهاية يفاجئ الجميع وهو يقوم بتسليم المرأة القاتلة إلى الشرطة برغم أنها المرأة التي أحياها والتي أسلمت له نفسها . نجحت شخصية سام سيد لدرجة أنها فرضت ظلها على كل شخصيات المثيرين السريين التي قابلناها في الروايات التي حدثت حذو داشيل هاميت ، على الرغم من أنها لم تظهر إلا في رواية « عقاب مالطة » وفي قصتين قصيرتين فقط لهاميت . وهذا يدل على أنه كان رائدا في مجاله ، واستطاع أن يتغل بالرواية البوليسية من مجال التسلية الخفيفة إلى مستوى الفكر الجاد ؛ بذلك خلق لها جمهورا من المثقفين الذين كثيرا ما ترفعوا عنها ، لكنه لم يواصل المسيرة عندما أذعن لإغراءات هوليوود التي استغلت نجاحه ، فأخرجت معظم رواياته ؛ مما جعله يحترف الكتابة للسبيا نهائيا حتى آخر عمره .

وليام دين هاوولز أديب أمريكي مارس كتابة الرواية ، والقصة ، والمسرحية ، والشعر ، والنقد ، وأدب الرحلات والخواطر ، والانطباعات على نطاق واسع . كان إنتاجه غزيراً ؛ إذ كتب خمسا وثلاثين رواية ، والمعدل نفسه من المسرحيات ، وأربعة دواوين من الشعر ، وستة كتب في النقد ودراسة الأعمال الأدبية المعاصرة ، وأربعة وثلاثين مجلداً في مختلف أنواع المعرفة ! لكن الكم عنده يزيد كثيراً عن قيمة الكيف ؛ فعلى الرغم من أن صيته كان دائماً في أيامه فإنه سرعان ما انحسر الاهتمام به وخاصة بعد أن هاجمه الجيل التالي من الأدباء الأمريكيين والذي ترعّمه ثيودور درايزر ، وهـ . ل . مكنن . وسنكلير لويس ؛ فقد قالوا : إن أدب هاوولز لم يكن يمتوى على الفكر النااضج الذي يضيف كثيراً إلى تقاليد الأدب الأمريكي ، بل كان إنتاجه من ذلك النوع الذي يكتب لتزجية وقت الفراغ ! لكن هذا الهجوم العنيف لا يقلل من شأن هاوولز ودوره الريادي ، وخاصة في مجال الرواية الواقعية التي تأثر فيها بكل من تولستوى وزولا وإبسن ، بل إن أثره يبدو على بعض روايات درايزر الذي هاجمه بنفسه . صحيح أن قيمة هاوولز الفنية لا تصل إلى مستوى الرواد الآخرين للمعاصرين له من أمثال مارك توين ، وإدجار آلان بو ، وولت ويتان ، وهنرى جيمس إلا أننا لا يمكن أن ننكر قيمته التاريخية وخاصة أنه فتح صفحات مجلة « الأطلنطي » لكل التيارات الأدبية المتعددة عندما رأس تحريرها عام ١٨٧١ ، وشجع هنرى جيمس ، وستيفن كرين ، وفرانك نوريس على الاستمرار في الكتابة وتطوير فنهم .

ولد وليام دين هاوولز في مارتن فيري بولاية أوهايو ابناً لصحفي وكاتب رحلات . وترعرع هاوولز في مدن أهايو المتعددة ، ولم يتنظم في دراسته الثانوية . في الخامسة عشرة من عمره بدأ في كتابة الشعر والقصة والمقالات التي نجح في نشرها في مجلات أوهايو وصحفها . كانت هذه المرحلة مضموناً لكتابه « مدينة صهي » ١٨٩٠

و«سنوات شباني» ١٩١٦ اللذين حلل فيها تجاربه وخبراته الأولى في عالم الأدب والصحافة. وعندما بلغ الثالثة والعشرين نشر كتابين في عام واحد (١٨٦٠) الأول: «أشعار صديقين» والآخر عن كيفية وصول لكونكولن إلى البيت الأبيض. وكانت شهرته قد بدأت في الانتشار بفضل قصائده التي نشرها تباعا في مجلة «الأطلنطي الشهيرة». في العام نفسه (١٨٦٠) زار بوسطن للالتقاء بأديباتها من أمثال لويل وهولمز وفيلنزل، ورحب به الجميع هناك على أساس أنه يمثل الجيل الجديد من الأدباء.

يبدو أن كتابه الذي حلل فيه فترة رئاسة أبراهام لكونكولن للولايات المتحدة والخطوات التمهيدية في الانتخابات التي أدت به إلى البيت الأبيض، هذا الكتاب قد لاقى قبولا في الدوائر السياسية في ذلك الوقت، مما أدى إلى تعيين هاويز قنصلا أمريكيا في مدينة البندقية التي قضى فيها سنوات الحرب الأهلية الأمريكية، وكان لها الفضل الأثير عليه في التعرف على المجتمع الأوربي بكل حضارته وثقافته. نشر في ذلك الوقت سلسلة مقالات أرسلها إلى إحدى مجلات بوسطن، صور فيها انطباعاته عن حياته في البندقية ونشرت هذه المقالات في كتاب عام ١٨٦٦، بعنوان «الحياة في البندقية». وقد نجح الكتاب نجاحا باهرا، وأكسبه احترام الدوائر الثقافية والأدبية في أمريكا.

زادت شهرته وشعبيته برياسته لتحرير مجلة «الأطلنطي الشهيرة» عام ١٨٧١، وانضم إلى مجموعة أدباء نيو إنجلاند الذين نشر بعض أعمالهم في مجلته، مثل إيرسون ولويل ولونغفيلو، لكنه لم يقتصر على المشاهير، بل شجع الأدباء الجدد من أمثال هنري جيمس ومارك توين، والكتاب للزورني في وقت كانت فيه النظرية المنصرية على أشدها! من تحليله لأعمال جيمس وتوين استطاع أن يصل إلى نظريته في الرواية الواقعية، وهي النظرية التي شرحها في مقالاته وعروضه للأعمال المختلفة، وطبقها في رواياته هو شخصيا: فصدنا كتب أول رواية له «رحلة شهر العسل» ١٨٧٢ حدد أسلوبه الواقعي في الرواية بقوله: «يأتيها الحياة الواقعية البائسة، إنني أحبك رغم كل شيء». وكل أمل أن أجمل الآخرين يشاركونني في الهجة التي أجدها في وجهك الأحقر الباهت». لكن اتجاهه الواقعي لم يقتصر على التصوير الفوتوغرافي والتسجيل الحرفي، بل طوره في رواياته التالية إلى الرواية التي تنقد السلوك الاجتماعي وتحمله، كما نجد في رواية «نموذج حبيب» ١٨٨٢، و«صعود سيلاس لاهام» ١٨٨٥. وكان هاويز في ذلك الوقت قد اعتبر من رواد الأدب الجاد في أمريكا، ومن أعمدة الرواية الواقعية في العصر كله.

في تلك الفترة انتقل هاويز من رئاسة تحرير مجلة «الأطلنطي الشهيرة» إلى مجلة «هاربر الشهيرة» (٨٦-١٨٩٢) والتي ظهر فيها تأثره بتولستوي وزولا وإبنس والكتاب الاشتراكي الأمريكي لورانس جرونلاند. انتقد هذا التأثير لونا ليراليا محمدا امتزج بواقعيته مما دفعه إلى معالجة القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية في المجتمع المعاصر، كما نجد في رواية «الأقدار العشوائية الجديدة» ١٨٩٠ و«مسافر من نيويورك» ١٨٩٤. لكن هذا الاتجاه الثوري الملتزم بقضايا المجتمع لم يستمر طويلا، وما تبقى منه كان الاهتمام بالإصلاح التدريجي الذي يشكل القوى التصحيحية في المجتمع، ويبدو أن انشغاله بقضايا المجتمع جعله يميل في سنواته الأخيرة إلى كتابة

المقالات والدراسات أكثر من تأليف القصص والروايات . من أبرز المقالات والدراسات التي كتبها كانت «أصدقاء وزملاء الأدب» ١٩٠٠ و «صديق مارك توين» ١٩١٠ . فيها نلمح نظرات نقدية فاحصة من خلال أسلوب نثرى جزل سلس .

ظلت شهرة هاويز في تصاعد وانتشار حتى انتخب عام ١٩٠٨ رئيساً للأكاديمية الأمريكية للفنون والآداب ، ولم يفتّر نشاطه حتى آخر سنوات عمره . ظل يكتب بحماس الشباب وبتفتح متجدد لكل تيارات العصر من فكر وفن وأدب . ولم ينظر إلى أجيال الأدباء الشبان نظرة الأستاذ المتعالية إلى التلميذ الغر ، بل شجع كل الأدباء الناشئين وقنع لهم صدره ، وكان من أكبر المحسنين لأعمال ستيفن كرين وفرانك نوريس . كان حسه النقدي مرهفاً بدليل أن كل من ساعده أثبت جدارته الفعلية . وكان من المعجبين بأشعار إيملي ديكنسون ، فقام بمرصها وتحليلها في مجلات دار هاربر التي كانت تنشر مقالاته تباعاً ، وقد وضحت سعة صدره ورحابة أفقه عندما هاجمه الأدباء الشبان من أمثال درايزر ومنكن وستكلير لويس واتهموه بالسطحية التي تجعل من الأدب مظهرًا من المظاهر الاجتماعية الجوفاء ! كان هذا كفيلاً بأن يجعله يتخلل عن تشجيع الأدباء الناشئين ، بل يحاربهم ، لكنه اعتبر هذا الهجوم الموجه ضده نوعاً من حمية التطور من جيل إلى جيل .

إلى هاويز يرجع الفضل في تفتيح أذهان المثقفين الأمريكيين في ذلك الوقت على قراءة تولستوى وإبسن وزولا . وإن كانت أعمال هاويز الأدبية تقل في مستواها الفني عن إنتاج هؤلاء فإنه استطاع أن يوجد الصلة العضوية بين الأدب والمجتمع ؛ فقد حرص على جعل أعماله مرآة للمجتمع المعاصر بكل سلياته وتناقضاته ، كما نجد في رواية «نموذج حديث» التي يعالج فيها العوامل التي تجعل الإنسان يتنقل من مرحلة الحب إلى الزواج إلى الطلاق على حين تصور رواية «صعود سيلامس لابهام» محاولات إحدى عائلات بوسطن التي اغتنت حديثاً لغزو المجتمع الأرستقراطي المخلوق ؛ كما تعالج رواية «الأقدار العشوائية الجديدة» قضايا المجتمع كما تتمثل في مدينة نيويورك ، وذلك تحت تأثير نظرية تولستوى التي تقول : إن كل إنسان مسئول عن سعادة وشقاء أى إنسان آخر يشاركه في العيش في المجتمع نفسه .

من أفضل أعمال هاويز - غير تلك التي ذكرت - «صور من الضواحي» وهي مجموعة مقالات ١٨٧١ ، و «معرفة بالصدفة» ١٨٧٣ ، و «بلاد لم تكتشف بعد» ١٨٨٠ ، و «صيف هندي» ١٨٨٦ ، و «ظلال الحلم» ١٨٩٠ ، و «النقد والرواية» ١٨٩١ ، و «جوهر الرحمة» ١٨٩٢ ، و «وفقات متعددة للقلم» ١٨٩٥ وهو ديوان شعري .

ولعل أهمية هاويز لا تعود إلى هذه الأعمال فقط بقدر ما ترجع إلى النشاط الصحفي الذي قام به على مدى خمسين عاماً متصلة ، وإلى عرض الكتب وتقديمها في مختلف الصحف والمجلات ، وإلى علاقته الوثيقة والمثمرة بأعلام الأدب والفكر في عصره ، وإلى تزمعه للاتجاه الواقعي في الرواية ، وإلى تشجيعه الأدباء الناشئين الذين أثبتوا جدارتهم فيما بعد - كل هذا يمنح هاويز أهمية تاريخية لا يمكن أن ينكرها أحد . هذا بالإضافة إلى أن أفضل رواياته مازالت مقروءة حتى الآن ، وتعد من كلاسيكيات الرواية الأمريكية ؛ لذلك يوضح الناقد فان

وايك بروكس في كتابه « هاولز : حياته وعمله » ١٩٥٩ أن هاولز لم يكن مجرد أديب فرد ، بل كان يمثل عصرا بأكمله . وإن كانت أعماله الأدبية زائفة بالعيوب والمزايا في الوقت نفسه - فذلك يرجع إلى أنها تمثل العصر بكل سلبياته وإيجابياته . ومن السهل أن نفخر لهاولز الأخطاء التقنية التي وقع فيها ؛ لأنها لم تكن سوى الأخطاء التي يتعرض لها كل رائد في مجاله .

أو. هنرى هو الاسم المستعار الذى عرف به وليام سيلينى بورتير رائد القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى بفهمها العلمى الحديث ؛ فهى فى نظره ليست مجرد قصة فى عدة صفحات قليلة ، بل هى شكل من الأشكال الأدبية المتعارف عليها منذ أواخر القرن التاسع عشر ؛ فهى قصيرة يحكم شكلها القنى وليس بسبب حجمها الصغير ، أما عن المضمون الذى تقدمه فيجب أن تتوافر فيه خصائص معينة أهمها أن يكون له أثر كللى نابع من بنائها العضوى ، هذا الأثر الكللى ينبع من علاقة الضرورة والحتمية التى تربط الأحداث بعضها ببعض . أى أن القصة القصيرة تصور حدثاً ينمو ويتطور من نقطة إلى أخرى بحيث ينبع من بداية محددة تؤدي به إلى وسط يشتمل على تعقيد الخيوط المشكلة لنسيجها ، ثم تأتى مرحلة النهاية التى تعد النتيجة الحتمية لكل العوامل التى قدمها الكاتب فى البداية . كان أو. هنرى متأثراً فى هذا بموياسان وزولا وفلوبير وغيرهم من رواد المدرسة الواقعية الطبيعية التى انتشرت فى أوروبا فى ذلك الوقت ، والتى رأت أن الحياة العادية اليومية تحمل فى طياتها من الأمور والمواقف ما يمكن أن يعكس زوايا وأضواء ودلالات زاهرة بالمعاني وجديدة بالاعتبار . لم يكن من الضرورى فى نظر أو. هنرى أن يتخيل الكاتب موقف أو شخصيات غريبة مثيرة شاذة ؛ لكى يقدم قصة ، بل يكفي أن يصور أفراداً عاديين فى مواقف عادية ؛ كى يفسر الحياة تفسيراً سليماً ، ويولود جوهرها الحقيقى . تدل قصص أو. هنرى القصيرة على إيمانه بأن هذا الشكل الأدبى الجديد يتميز عن الرواية الطويلة بأنه يكشف اللحظات العابرة فى الحياة والتى قد تبدو فى نظر الرجل العادى لا قيمة لها بالرغم من أنها تحوى من المعاني قدراً كبيراً ؛ فالتقصص القصيرة تجسد مثل هذه اللحظات وتستنشف معانيها ، بلاثم شكلها الأدبى روح العصر التى تمتد أن الحياة تتكون من لحظات منفصلة ؛ لذلك يصور كاتب القصة القصيرة حدثاً معيناً ، ولا

يتم بما قبله أو ما بعده . ينطبق هذا المنهج على معظم قصص أو . هنرى التى أشهر بها ، وجعلت منه رائدا للقصة القصيرة الأمريكية بحيث مهد الطريق لمن جاء بعده من أمثال هيمنجواى وفوكر وستاينيك وغيرهم . وحل الرغم من أنه حاول كتابة الشعر والمسرحية فإن مكانته فى الأدب الأمريكى ستظل راسخة بفضل قصصه القصيرة التى صور فيها الطبقات المحنونة فى عنوبة تستخرج من حياتها أروع اللحظات التى تبلور الحياة على حقيقتها بعيدا عن الضغوط الطارئة التى قد تطمس معالمها الأصلية .

ولد أو . هنرى بمدينة جريزيبورو بولاية كارولينا الشمالية حيث عمل فى شبابه الميكرو فى مخزن للأدوية يمتلكه عمه ، ثم انتقل إلى تكساس حيث عمل موظفا كتابيا عشر سنوات ، فكان يُعد صيغ بيع الأراضى وشرائها لإحدى مؤسسات الولاية . بعد ذلك انتهى به اللطف إلى العمل بأحد للصارف . كان فى تلك الفترة ينشر صورا فنية ولقطات واقعية فى صحف تكساس وميشيجان ، كما نجح فى إصدار مجلة بنفسه اسمها الحجر للتسريح ولكن الأمور لم تسر على ما يرام حين اتهم باختلاس بعض البالغ من المصروف الذى يعمل به ، لم تحتل أعضابه للوقت ففر إلى أمريكا الوسطى هربا من المحاكمة ، لكن زوجته مرضت وأوشكت أن تموت مما اضطره إلى العودة إلى الولايات المتحدة ، وحضور ولاتها . كان اليأس قد بلغ منه كل مبلغ ، فلم نفسه للسلطات التى حاكمته ، وحكت عليه بالسجن خمس سنوات يقضيا فى سجن العقوبات الفيدرالى فى كوليس بأوهايو ، لكن أفرج عنه بعد ثلاث سنوات لحسن السير والسلوك . ولا أحد يعرف بالضبط الحقيقة وراء اتهامه بالاختلاس حتى الآن ، لأن الأدلة لم تكن دافعة . ويبدو أنه ضحى بنفسه لكى يحمى شخصا آخر من الوقوع فى هذه الفضيحة ، فلم تكن شخصيته من النوع الذى يمكن أن يتورط فى مثل هذه الجرائم ، بل كانت من العذوبة والرقعة بحيث يمكن أن تحتوى العالم كله بين جوانحها . والدليل على ذلك أن للسئولين فى السجن عاملوه معاملة إنسانية من الطراز الأول ، وأشرف على صيدلية السجن بحكم عمله السابق فى مخزن أدوية عمه . لم يفرج من السجن ناظرا على الحياة وراغبا فى الانتقام من المجتمع ، بل زاول حياته الأدبية بلا عقد أو رواسب ! وتولدت الصور الملونة والمواقف الرقيقة فى قصصه القصيرة .

ولكى يرحل ابنته الصغيرة لم تمنحه حياته وراء الأسوار من مزاوله الكتابة : فكتب قصصه التى وقعتها لأول مرة باسم « أو . هنرى » ونشرتها مجلة « ماكليور » عام ١٨٩٩ . ولا أحد يعرف بالتحديد السرى فى إطلاق هذا الاسم المستعار على نفسه ، ولكن يبدو أنه استخدمه لكى يتفادى أسئلة الآخرين حول موضوع سجنه عندما يعرفون أنه وليام سيندى بورتر . كما يبدو أنه أعجب بالإسم فى أثناء عمله بالصيدلية عندما وقعت عيناه على موسوعة الأدوية وبها اسم عالم الصيدلة الفرنسى الشهير إتيان - أوسيان هنرى الذى اختصر إلى أو . هنرى . لم تكن حياته العملية فى تكساس أو هروبه إلى أمريكا الوسطى ، أو وجوده وراء الأسوار - بمثابة عقبات فى حياته الأدبية ، بل على العكس من هذا ، فقد استمد معظم الأحداث والشخصيات من الأنماط التى قابلها فى تكساس أو أمريكا الوسطى على حين استمع فى السجن إلى كثير من القصص (الحوايدت) التى كانت بمثابة المادة الخام لأعماله الأخيرة بصفة خاصة : من هذه الحكايات على سبيل المثال حكاية جيمى كونورز اللص

الذي أصبح بطلا لقصة « عودة الأمور إلى مجاريها » ويول أرمسترونج الذي دارت حوله قصة « إلياس جيمى فالتين » ١٩٠٩ .

كانت القصص التي كتبها في السجن قد تركت انطباعا بامتيازها ودقتها لدى الناشرين ، وعندما أفرج عنه كان طريق النشر ممهدا له ، وفتحت له نيويورك أحضانها ، واعترف به النقاد أعظم كاتب قصة قصيرة أمريكي . وعلى الرغم من أنه استمد معظم مضامينه من الحياة في الجنوب الغربي الأمريكي فإن قصصه لاقت رواجاً كبيراً في نيويورك التي وجد فيها الفرصة لكي يكتب لونا جديداً من القصص القصيرة على طراز ألف ليلة وليلة أسماها « بنقاد ذات مترو الأنفاق » لكنها لم تكن مجرد قصص خيالية ، بل كانت زائخة بالإسقاطات الواقعية على الحياة المعاصرة .

عرف أو . هنرى بمقدرته على البناء المحكم لقصصه مع ابتكاره المستمر لأفكار وأشكال لم تحظر على بال كاتب من قبله . كان مغرماً بعنصر المفاجأة في نهاية قصصه ، لكنه لم يكن عنصراً دخيلاً على الحكاية القصصية ، بل كان نتيجة حتمية لما سبقه من أحداث وإن لم يتوقعها القارئ . يجدد الناقد الفونسو سميت في كتابه عن أو . هنرى ( ١٩١٦ ) أربع مراحل تمر بها القصة عنده حتى تخرج إلى حيز الوجود : المرحلة الأولى تتمثل في البداية المثيرة لحب استطلاع القارئ ، على حين ترتبط المرحلة الثانية بتخمين القارئ وتوقعاته فيما يتصل بحط سير الأحداث ، لكن المرحلة الثالثة توضح له خطأ تنبئه ، ثم تأتى المرحلة الرابعة بالمفاجأة الكاملة في النهاية التي لم تحظر على باله . وعلى الرغم من السهولة السلسة التي تميز بها قصص أو . هنرى ، فإنها كانت من السهل الممتنع . ومع ذلك لم يقبل بعض النقاد هذه السهولة المتدفقة ، واعتبروها نوعاً من السطحية أو السذاجة ، لكن لم يهتم أو . هنرى كثيراً بهذه الآراء ؛ لأن العلاقة الوثيقة التي أنشأها بينه وبين القراء كانت أقوى من أن تؤثر فيها آراء النقاد .

كانت حياته في نيويورك خصبة بحيث أمدته بمادة خصبة من المواقف والملاحظات والشخصيات التي ضمها مئات القصص القصيرة التي كتبها في السنوات الخمس الأخيرة من عمره ، وقد أثبتت هذه القصص قدرتها على الاستمرار والانتشار حتى بعد وفاته بسبب النظرة الإنسانية العميقة التي نغوها ، وروح الدعابة العذبة ، والمعاطفة الرقيقة تجاه الطبقات المحروقة ، والتحكم الرقيق الذي لا يمس ولا يجرح . كانت مجموعات القصص القصيرة التي نشرت في حياته كالتالى : « الملايين الأربعة » ١٩٠٦ ، و « المصباح المرنكش » ١٩٠٧ ، و « قلب الغرب » ١٩٠٧ ، و « صوت المدينة » ١٩٠٨ ، و « الانتهازي اللطيف » ١٩٠٨ ، و « سبل القدر » ١٩٠٩ ، و « اختيارات » ١٩٠٩ . ثم نشرت بعد موته مجموعات أخرى من القصص القصيرة مثل « دعنى أحس نبضك » ١٩١٠ ، و « الأحجار المتحركة » ١٩١٢ ، و « مشردون وضائعون » ١٩١٧ ، و « شعر وقصص قصيرة » ١٩٢٠ . في عام ١٩٥٣ نشرت أعماله كاملة في مجلدين ، وقد تأكدت مكانة أو . هنرى الفنية بعد موته عندما أنشئت عام ١٩١٨ سلسلة جوائز عرفت بجوائز أو ، هنرى التذكارية يُمنحها كل عام كتاب أفضل القصص القصيرة التي تنشر في مجلد مستقل بها كدليل على جودتها الفنية وأصالتها الفكرية للتدليل على أسلوبه الفني واتجاهه الفكرى يمكن أن نستشهد بقصة من مجموعته القصصية المعروفة



باسم « الملايين الأربعة » . وهذا العنوان يشير إلى تعداد نيويورك في ذلك الوقت ، ويسخر في الوقت نفسه من الفكرة السائدة التي أكدت أن مجتمع نيويورك الحقيقي لا يزيد عن أربعائة من السكان المتحضرين المرفهين ؛ لذلك فشخصيات قصصه المفضلة هي بالعات المحال وأبناء السبيل ، والطبقات المتواضعة التي لا تمت بصلة إلى مجتمع الأربعائة ، فهي تشكل مجتمع الملايين الأربعة . أى نيويورك الحقيقية . أما القصة التي يمكن أن نستشهد بها من هذه المجموعة وتمثل أسلوب أو . هنري فهي قصة «هدية الجحوش» التي اشتهر بها وتعارف عليها النقاد على أنها من أفضل أعماله .

في هذه القصة تملك البطلة مبلغا من المال يقل عن الدولارين ؛ لذلك تشعر ديللا ( وهذا هو اسمها ) باليأس والإحباط لمجرها عن شراء هدية عيد الميلاد لزوجها جيمس . كانت للمطبات الثينة التي في حيازتها الفعلية لا تخرج عن ساعة زوجها الذهبية ، وشعرها الناعم الطويل الذي كانت ترسله أحيانا إلى ما تحت الركبة ؛ وما كان منها إلا أن قصته وباحته بمبلغ عشرين دولارا ، واشترت به سلسلة من البلاتين لساعة جيمس . وعندما عاد زوجها في ليلة عيد الميلاد كان مشغولا بطلية أعرجها من جبهه لدرجة أنه لم يلاحظ شعر زوجته للقصص حديثا . في داخل العلية وجدت ديللا طاقا من الأمشاط وحل الشعر التي تستخدمها السيدات في تزيين رموسهن . كانت ديللا قد عبرت من قبل لجيمس عن رغبتها للحة في الحصول على مثل هذا الطاقم لشعرها الجميل الطويل ، لكنها حصلت عليه بعد أن أصبح شعرها لا يصلح له ! لم تهتم ديللا كثيرا ، بل أخرجت في الحال السلسلة البلاتينية ؛ لكي تركيبها لساعته ، لكنها فوجئت أنه باع الساعة لكي يحصل على المال اللازم لشراء طاقم شعرها !

هذا نموذج على المذوبة التي تميز قصص أو . هنري الذي يرى أن الحياة التي يعيشها البشر العاديون بل الذين أقل من ذلك - هذه الحياة تحمل في طياتها من اللامحات والمعاني والدلالات ما هو جدير بالتجسيد والبلورة والتحليل ؛ فالإنسانية أشمل من أن ترتبط بطبقة اجتماعية معينة ، أو بفترة زمنية مؤقتة . واللحن العظيم أيضا يتخطى هذه الحدود ، ويحطم هذه القيود ؛ لكي يفسر الحياة تفسيراً موضوعياً . وقد نجح أو . هنري في هذا الاتجاه إلى حد كبير ، ولعل هذا هو السر في النجاح الذي تلقاه قصصه حتى الآن سواء كانت منشورة في كتب ، أو معروضة على شاشات السينما والتلفزيون ؛ فالسبب في ارتباط الإنسان بالقرن الأصيل أنه استطاع به أن يخرج من دائرة القناء المطبقة عليه من كل جانب ، بذلك أدرك معنى الخلود في أعمال من صنع يديه .

(١٩٣٩ - ١٨٩١)

سيدنى هوارد كاتب مسرحى يعرف جيدا كل أسرار حرفته لدرجة أن الصنعة تغلب في بعض الأحيان عنده على الفن ، أما عن المضمون الفكرى في مسرحياته فيدور أساسا حول الصراعات التى تشتمل داخل الأسرة الواحدة بفعل اختلاف الميول والاتجاهات ، فهو لا يفتتح على المجتمع العريض ، بل يركز على أنماط اجتماعية معينة ذات ملامح شخصية في الوقت نفسه ، لكن من الصعب أن نجد سمة مميزة لمسرحه نظرا لممارسته أوجه نشاط متعددة . بدأ حياته باقتباس المسرحيات الأجنبية ، ثم شارك بعض الكتاب في تأليف المسرحيات ؛ كما قام بتأليفها بمفرده ، وأيضا قام بإعداد بعض الروايات لكى تقدم على المسرح . لم ينظر إلى المسرح على أنه خلق أدنى فقط ، بل اعتبره نشاطا فنيا جماعيا لا يمكن التفريق بين عناصره المختلفة ؛ لذلك كان يعتمد على مهارة الممثلين في إخراج شخصياته إلى حيز الوجود لاعتقاده أن الممثلين يشاركون المؤلف المسرحى في تجسيد المسرحية . فالنص المسرحى المكتوب يقرب عنده من التونة الموسيقية المدونة التى لا تكمل إلا بعزفها ؛ فقد كان المسرح بالنسبة له حياة متكاملة ، وليس مجرد نص بين دفتى كتاب .

ولد سيدنى هوارد في مدينة أوكلاند بولاية كاليفورنيا . بعد تخرجه في جامعة كاليفورنيا عام ١٩١٥ قام بتدريبات مسرحية مع أستاذ المسرح الشهير ج . ب . بيكر في فرقة التجريبية بجامعة هارفارد . وفى أثناء الحرب العالمية الأولى خدم في سلاح الطيران . بانتهاء خدمته عاد إلى الكتابة والتحرير في عدة صحف ومجلات . وبعد محاولات لاقتباس المسرحيات الأجنبية وجد أن خبرته في سلاح الطيران يمكن أن تمدد بمضمون مسرحية غير مقتبسة ، وبالفعل قام بكتابة مسرحية « المسحور » بالإشتراك مع إدوارد شيلدون عام ١٩٢٤ . وكلن قد بدأ حياته المسرحية بمسرحية « السيوف » التى كتبها بالشعر المرسل ، لكنها لم تنتج ؛ لأنها كانت شعرا أكثر منها دراما .

في عام ١٩٢٤ تركزت عليه الأضواء بعد نجاح مسرحيته « لقد عرفوا ما أرادوا » ١٩٢٤ التي فازت بجائزة بوليتزر ، والتي تتخذ مادتها من حياة تاجر نبيذ كهل يتزوج امرأة تصغره كثيرا ، ويجد نفسه مضطرا للمصنع عن خيانتها له ، فقد كان السبب في ارتكابها هذه الخيانة عندما أرسل إليها بالبريد صورة جو الأجير الشاب الوسيم الذي يعمل في مزرعة الكروم التي يمتلكها على أنها صورته ، وتُسخر إيمى بصورة جو ، وتقبل الزواج بالمراسلة من توني الكهل ! يقع في يوم الزواج حادث يتسبب في كسر ساق توني ، فصاب إيمى بحيلة أمل عندما تكتشف الحقيقة المرة ! ويؤدي بها إحسانها القاتل بالضياع إلى الاستسلام لجو وتعمل منه فعلا . ويوشك توني أن يقتل الشاب ، لكنه في لحظة تهدأ فيها ثورة غضبه يدرك حقيقة ما حدث ، والظروف والملايسات التي أدت إلى هذه المأساة التي كان هو السبب الأول فيها ، فيصطحب عن الزوجة والشاب بدافع من نبل قلبه ١ .

في عام ١٩٢٦ كتب هوارد مسرحية « ابنه نيد ماكوب » التي قدم فيها بطله تنتمي إلى عائلات نيو إنجلاند القديمة ، فهي امرأة صلبة ، عتيبة ، شجاعة ، مغلصة تحارب بكل قواها من أجل مستقبل أطفالها . وتنفرد زوجها المثاقفة عدم مساندته لها حتى تكتشف أنه كان يفتن بها مع خادمتها ! ومع ذلك لا تضيع وقتا في الندم الذي لا يمدى ، بل تستأنف كفاحها بالإصرار والصلاة نفسها . وتخرج إلى العمل من أجل قوت أولادها ، فالعمل عندها شرف وحقن معها عاد عليها بمبالغ فضيلة من المال ، وطالما أنها تحافظ على كرامتها وعل احترامها لنفسها . وعلى الرغم من أنها تقابل الكوارث الواحدة بعد الأخرى فإنها لا تسمح لنفسها بالتراجع أو التوجع أو الانهيار ! يقول الناقد آرثر هوبسون كوين : إن قراءة المسرحية تزيد في متعتها عن مشاهدتها نظرا لتتبع المؤلف لبطلته حيناً تحركت في المواقف الكثيرة المتتالية ، وهو منهج يقترب من شكل الرواية التي تحال - أكثر من اتصاله بالمرسح الذي يمسد ، مما يتناقض هو وقول هوارد نفسه : إنه كلما ازدادت الجودة ازداد العمق الذي يكتب به المؤلف للمسرحي ، فإنه يقدم خدمات جليلة للممثلين . وهذا - في نظر هوارد - الإبداع الخاص بكل مؤلف على حدة ، وخاصة أن المترجمين لا يذهبون إلى المسرح ، لكي يسمعوا المسرحيات ، وإنما ليشاهدوها .

في العام نفسه « ١٩٢٦ » كتب هوارد إحدى مسرحياته الشهيرة « الحبل الفضي » الذي يمسد فيها المراحل التي يتحول فيها حب الأم لأبنائها إلى رغبة قاتلة في التملك والتحكم . قال الناقد بروكس أتكينسون عنها : إنها أول مسرحية تتمكن من استخدام علوم السلوك الإنساني استخداما دراميا وتقليديا . تقابل في المسرحية مسز فيليبس التي تستمد كل كيائها من ارتباط ولديها بها : فالابن الأول لا يستطيع الانفصال أو حتى الابتعاد عنها على حين أن الآخر ينجح في هذه للهمة بمساعدة زوجته التي تعلمه الاستقلال النفسي والعاطفي ، يتبع هوارد أسلوبا مباشرا في التعبير عن مضمونه بدون أية إثارة للمعاطفة عند المترجمين ، فالجانب اللطيف العقلاني يسيطر تماما على شطحات المعاطفة ، ولعل أهم ما تتميز به هذه للمسرحية شخصياتها المتبلورة المقتمة التي تصرف بدافع المحافظة على كيائها النفسي والوجداني .

توالت مسرحيات هوارد ، فاشترك عام ١٩٣٤ في كتابة مسرحية « جاك الأصفر » ويول دي كروف وهي

من النوع التسجيلي الذي يتبع الأحداث الدرامية التابعة من انتشار وباء الحمى الصفراء وكيف استطاع جيش المتطوعين القضاء عليها ؟ لم تنتج المسرحية جواهر بالارغم من فصحها الفكري والفني ، فقد ارتبط هوارد بالعمود الفقري للأحداث ولم يسمح له بالدخول في أية مناهات جانبية ، أو ( حواديت ) فرعية . وربما كانت هذه الصرامة الفكرية هي التي أثرت على إقبال الجمهور الذي تعود وجود قصة غرامية في ثنايا المسرحية ؛ فهي مسرحية تمجد أحد انتصارات العلم التي وقعت في كويا عام ١٩٠٠ عندما ذهبت بعثة وولترريد لاكتشاف مصدر الحمى الصفراء . والصراع الدرامي لا يدور فقط بين العلم والملوث ، لكنه يدور أيضا بين العلم الذي يعتمد على التفتح العقلي والنضج الفكري وبين عقلية جنود جيش المتطوعين التي تنتظر الأوامر فقط لتنفيذها بدون أي تفكير .

في مسرحية « أنصاف الآفة » ١٩٢٩ يتناول هوارد مشكلة الزواج بالتحليل والتجسيد ، وهي أول مسرحية تحاول السخرية من المخطئين النفسانيين الذين يدفعون الناس عامة والنساء خاصة للتفكير في أنفسهم أو أنفسهم أكثر من اللازم لدرجة أن يتحول التفكير إلى مرض في ذاته . لكن هوارد لم يكن موفقا في تطوير الأحداث تطوراً منطقياً ، ولم تكن النهاية موفقة عندما طرح الرجل زوجته أرضاً كحل لمشكلات الزواج المتجددة . كان من الطبيعي ألا يتقبل الدوق العام مثل هذا الموقف الذي لا يمت للدراما الناضجة بصفة ؛ لذلك لم تنتج المسرحية سواء على المستوى الفني أو المستوى الجماهيري .

أثبت هوارد أن إعداد إحدى الروايات لكي تقدم على المسرح لا يقل أبداً في قيمته الفنية عن التأليف الأصلي للمسرحية . اتضح هذا في إعدادة لرواية سنكلير لويس « دودوث » ١٩٣٤ لدرجة أنه أثبت تفوقه ككاتب مسرحي على لويس كرواوي ، فلم يحذف هوارد التفاصيل للملحة التي تنو بها الرواية فقط ، بل أضاف بعض المناظر للوحة والمفيدة في دفع عجلة الأحداث ، وهي مناظر من ابتكار هوارد البحث ومن الواضح أنه اعتمد أساساً في إعدادة للمسرحية على الشخصية الرئيسة دودوث رجل الأعمال الأمريكي الذي يبيع مصنع السيارات الذي يمتلكه لكي يرضى رغبة زوجته في السياحة بين أرجاء أوروبا ، وفي الحياة على مستوى الطبقات العريقة الراقية . اختصر هوارد الجولات الأوربية الطويلة إلى منظر واحد مكثف ومركز في المسرحية ، وحذف موقف خيانة دودوث لزوجته ؛ لأنه لم يكن له أي دور في تطوير الجري الرئيس للأحداث . ومن يقرأ الرواية والمسرحية على سبيل للمقارنة بينها فسيجد أن لغة الحوار في المسرحية كانت من ابتكار هوارد الذي لم يترك السرد الروائي للمصنف ، لكي يصيب إعدادة للمسرحي بالأورام والزوائد والتلوثات . بذلك أثبت هوارد أن إعداد أية رواية للمسرح لا يعني مجرد صياغتها بل لا بد أن ينتقل إلى مستوى الإبداع الفني ، الأمر الذي يجعلها تقف على قدم المساواة مع أية مسرحية ألقت خصيصاً للمسرح .

هذا هو النشاط المتعدد التنوع الذي قام به سيدني هوارد في مجال المسرح الأمريكي بحيث ترك بصماته عليه وأثر من ثم في جيل الكتاب المسرحيين الذين أتوا بعده ؛ فقد ترسخت في أذهان القارئ على المسرح الأمريكي بصفة خاصة أن المسرح عمل جماعي يشترك في تقديمه مجموعة متنوعة من الفنانين ، وليس مجرد نص أدبي مطبوع في كتاب . لعل هذا هو السبب في أن معظم كتاب المسرح الأمريكي إنما هم أصلاً من المهتمين والمشتغلين

بالمسرح الذين يؤمنون بأن النص المسرحي - وإن كان أهم عنصر في الإنتاج المسرحي - ليس بالعنصر الوحيد ؛ فلا يوجد ما يسمى بالمسرح الذهني أو الفكري ؛ لأن الأفكار في المسرح تبحث دائما عن شخصيات ومواقف وعلاقات لكي تنمضها . هذا ما أثبتته سيدني هوارد في مسرحياته سواء تلك التي ألفها وحده ، أو مع آخرين ، أو تلك التي اقتبسها من الروايات أو خلاف ذلك .

(١٨٠٤ - ١٨٦٤)

بعد نثنائيل هورثون من الرواد الأول للرواية الأمريكية على الرغم من أن رواياته لم تكن على مستوى فني رفيع ؛ فقد قيد نفسه بمعالجة مفهوم الخطيئة من الناحية الأخلاقية البحتة التي طغت على الضرورات الدرامية التي يجب توافرها في أى عمل فني . يؤكد مضمونه الفكري أن الخطيئة هي الأساس الذي قام عليه هذا العالم المادى ، وعلى الإنسان أن يبحث دائما عن الخلاص في حياته الروحية : أى أن الإنسان الحق في نظر هورثون عبارة عن مقاومة مستمرة للخطيئة ؛ لذلك فالعالم الذى صوره في رواياته عالم مظلم وكتيب وذاخر بالأسرار والرعب ؛ بهذا يتناقض هورثون ومعاصروه من أمثال إيمرسون وويتان الذين حملوا لواء الفلسفة الترانسندنتالية المتفائلة ذات النزعات الرومانسية والمثالية والصوفية ، والتي ترى في الطبيعة المادية وحدة متكاملة تجسد كل معاني الجمال والخير والحق ، سواء على المستوى المادى أو الروحى . كان هورثون متأثرا بفيلسوف آخر هو جون كالفن (١٥٠٩ - ١٥٦٤) الزعيم الدينى البروتستانتي الذى نادى بأن الإنسان قد بُنى بالخطيئة من يوم مولده . وأن خلاص روحه لن يتأتى إلا بالمقاومة المستمرة لميله الطبيعى لارتكاب الخطيئة ؛ أما من يتغاضى عن هذه الحقيقة الأزلية والأبدية - فإنه يدفن رأسه في الرمال مثل النعامة ، ويحكم على نفسه بالهلاك الأبدى . تضمنت روايات نثنائيل هورثون هذه المفاهيم الدينية والأخلاقية ، وكان بذلك أول أدب أمريكى يتأثر بالاتجاه البيوريتانى أو التطهري الذى يعتبر كل المظاهر المادية للطبيعة من حيل الشيطان لإيقاع الإنسان في أحاليه ، وأنه من قصر النظر أن يحب الإنسان هذه الحياة الفانية ؛ فهى مكان للصراع والمذابح ، ثم الموت في النهاية . ولد نثنائيل هورثون في مدينة سالم بولاية ماساتشوستس ، مات أبوه في صباه بعد حياة حافلة من التنقل والترحال على ظهر السفن كقبطان بحرى ، فزمت أمه عقر دارها بعده حتى وافتها المنية هي الأخرى . نشأ نثنائيل علىل الصحة بالإضافة إلى يتمه ، ولعل هذه النشأة الأولى كانت سببا في التشاؤم الذى ساد كل أعماله . في عام

١٨٢١ التحق بكلية باودوين التي زامل فيها فرانكلين بيرس الذي أصبح فيما بعد رئيسا للولايات المتحدة ، كذلك كان من أقرب أصدقائه هنري و. لونجفيلو أحد رواد الشعر الأمريكي . ويبدو أن صداقته لكل من بيرس ولونجفيلو قامت بدور حيوي في اكتشاف نفسه ككاتب وكفكر . بعد الانتهاء من الدراسة عام ١٨٢٥ عاد إلى مسقط رأسه سالم حيث استقر هناك لمدة اثني عشر عاما . كانت فترة خالية من الأحداث ، لكنها كانت زائفة بالتأمل في أحوال الدنيا والآخرة . لم يكن هوثورن - مثل صديقه ميلفيل - من الروائيين الذين عاشوا حياة حافلة بالمغامرات والمخاطرات ، بل قيع في عقر داره لفترات طويلة ، وكانت تسليته الفريدة إنما هي في النظر من النافذة على البشر المهرولين في الطرقات لقضاء حاجاتهم ! حتى في تلك الفترة كان هوثورن على هامش الحياة التي لم يعرفها إلا في تأملاته .

لكن التأمل شغنه بأفكار ظلت تتراكم وتتفاعل حتى أجبرته في النهاية على أن يعبر عنها في قصصه ورواياته . كتب أول مجموعة قصص قصيرة له عام ١٨٣٧ بعنوان « قصص تقص للمرة الثانية » ومعظم قصص هذه المجموعة تستمد مادتها من الجوانب الشخصية لحياة هوثورن في تلك الفترة الانعزالية ، ومن الفترة التي سبقتها في كلية باودوين ، لكن النجاح لم يكن حليف هذه المجموعة التي قوبلت بمتى اللا مبالاة من القراء ، مما جعل الناشرين ينصرفون عن نشر أعمال هوثورن . بلغ اليأس هوثورن مناه عندما أحرق مجموعة قصص أخرى كانت بعنوان « سبع قصص عن مسقط رأسي » كتبها على نهج مجموعته « قصص تقص للمرة الثانية » . لم تكن مجموعته هذه التي نشرت فاشلة تماما ، فقد نجح هوثورن في خلق الجو النفسي الذي يجمع بينها في وحدة فنية إلى حد ما . ويبدو أن هذا الجو النفسي بالذات كان السبب في رفض القراء للمجموعة القصصية ، كان زائرا بالتأشيم واليأس والكتابة بالإضافة إلى الانجذارات الأخلاقية الصارمة التي تذكر القارئ التار والمذاب الأبدى إذا ما أنصت إلى نداء الخطيئة داخله .

وإذا كان هوثورن قد بذل أقصى ما في وسعه لكي يوازن بين الجانب الروحي والجانب المادى في قصصه فإنه فشل في إتقانها بالوجود المحي لشخصياته التي تبدو غالبا كالأشباح والظلال ، على حين تبدو المواقف وكأنها أضغاث أحلام ! ومن السهل أن نجد هذا حتى في القصص التي يستمد هوثورن مادتها من حياته الواقعية مثل قصة « آثار أقدام على الشاطئ » التي يسرد فيها مأساة صديق من أيام الدراسة في الكلية يدعى جوناثان سيلي قتله زميل له ينتمي إلى الجنوب في مبارزة بسبب التعارض في الآراء السياسية . قيل سيلي التحدى ، لأن هوثورن شخصيا كان قد قبل أن يبارز زميلا له أراد التفرير بفتاة ، لكن لحسن الحظ جاء الزميل إلى هوثورن تابيا مستغفرا ومعترفا بذنبه ؛ مما جنبها خطر المبارزة التي لم تعد ذات معنى بعد الاعتراف . أما سيلي فلم يراجع في قبول التحدى ؛ لأنه ليس أقل من هوثورن شجاعة وإقداما ورجولة . لهذا طارد الندم هوثورن ، لأنه شعر أنه تسبب في موت صديقه بطريقة غير مباشرة . وعلى الرغم من هذا الأساس الواقعي الذي أقام عليه هوثورن قصته فإن شخصية سيلي تبدو وكأنها قادمة من عالم الأشباح أو الأطياف ، لكي يطويها بعد ذلك الظلام الذي يسيطر على الخلفية الذهنية لهوثورن .

بعد تجربة التأليف القصصي الأولى لهوثورن غادر (سالم) ١٨٣٩ إلى بوسطن ؛ لكي يعمل هناك في

مصلحة الجبارك ، وفي عام ١٨٤٢ تزوج صوفيا يهودى ، لكنه لم يكن زواجاً موفقاً إذ يبدو أن العزلة التأملية التى أغرم بها هوثورن قد أفقدته أى تعلق للحياة الاجتماعية ، وخاصة إذا علمنا أن صحة زوجته كانت تضارب صحتها فى السوء ، وأنه عاش حياة غريبة فى مزرعة بروك عام ١٨٤١ التى حاول بعض إنشاء كومبوتة فيها على النمط الاشتراكى . لكن هوثورن لم يقتنع بأسلوب الحياة فيها الذى فرض عليه أن يكسح فى الأرض حتى يكسب خبزه يعرق جبينه على حين كان يفضل حياة الفكر والتأمل . كان زواجه محاولة للتخلص من الآثار النفسية السيئة التى تركتها فيه حياته فى مزرعة يروك ، ولم يكن طلباً للزواج فى ذاته .

### الحرف القرمزى :

استقر هوثورن بعد زواجه فى مدينة كونكورد بين عامى ١٨٤٢ و ١٨٤٦ فى بيت من البيوت التى تملكها الكنيسة هناك حيث كتب « أعشاب من البيت القديم » ١٨٤٦ ، ثم عاد إلى سالم لكى يعمل مشرفاً على إدارة الجبارك فى سالم حيث كتب روايته التى اشتهر بها دائماً « الحرف القرمزى » ١٨٥٠ . وهى تدور حول المفسون الفكرى الذى يعتمد هو نفسه على موقف الإنسان من الخطيئة ومحاولة التطهر منها أو الاستسلام لها ، لكن الرواية تبدو أكثر فنية وزائفة بأجواء موحية من العصور الوسطى . كانت أول رواية طويلة لهوثورن استقبلها الجمهور بحماس غير متوقع ، فهى تتخذ من نيويورك لاند خلفية تاريخية وفكرية لها ، مع التأكيد على الجوهر الأخلاقى الذى تنهض عليه . تبدو فيها براعة هوثورن فى الوصف الرمزي للمشاهد والمناظر للتأثير بحيث لم تعد هناك حدود بين الماضى التاريخى والواقع الراهن . كان الخيال كالعادة مسيطراً على كل عناصر الرواية بحيث أبعدها كثيراً عن التصوير الواقعى الفوتوغرافى للبيئة .

لعل أفضل أسلوب يمكن أن نفهم به هوثورن إنما هو الأسلوب الرمزي الذى يجرّد المواقف والشخصيات من التفاصيل الدقيقة للحياة اليومية ؛ بذلك تتحول الشخصيات إلى رموز متجسدة ، لكن إذا صرف القارئ نظره عن المنهج الرمزي فى روايات هوثورن فإنها تبدو فى منتهى السذاجة والسخف . فالحرف القرمزى الذى كتب على البطلة هيستر أن تحمله نفسه على صدرها كان رمزاً للفسق الذى ارتكبه ، وهذا الفسق فى المفهوم الدنى عبارة عن خطيئة فى لون القرمز . كان على هيستر أن تتحمل مسئوليتها عن كسر التقاليد الاجتماعية التى غالباً ما تكون نتيجة للتناقض الاجتماعى الذى يبنى شيئاً ، ويعلم عن شيء آخر مناقض له تماماً . من هنا كان هذا الموقف المتصنف للمجتمع فى مواجهة ضحيته هيستر .

مزج هوثورن بين التاريخ والخيال بحيث يمكننا القول بأن « الحرف القرمزى » رواية تاريخية إلى حد ما . فإذا كانت الشخصيات الأربع الرئيسة من صنع خياله فإن الشخصيات الأخرى مثل الحاكم بينجام ، والأب جون ويلسون ، والسيدة هيستر ، والسيد براكيت - شخصيات تاريخية ورد ذكرها فى التاريخ المبكر لمدينة بوسطن . وعلى الرغم من أن الحكمة القصصية كانت من غض خيال هوثورن ، فإن الأسلوب الذى عوقبت به البطلة كان معروفاً وشائعاً فى العصور الوسطى . هذا لا ينقص من قدر الرواية لتمييزها بالبناء الدرامى المحكم الذى لا يعتمد على شخصية رئيسة واحدة ؛ إذ إنه ليس فى الرواية شخصية رئيسة بما فيها البطلة نفسها ؛ فالبناء



ينمو ويتطور من خلال العلاقات وللمعاملات الجارية بين الشخصيات ؛ ولذلك من الصعب الفصل بين الحدث والشخصية ؛ فهي تقوم به وهو يكشف عن خصائصها في الوقت نفسه .  
وعلى الرغم من أن عصر هوثورن لم يكن يعرف شيئا عن علم النفس فإنه كان قادرا على تحليل شخصياته من الداخل بأسلوب يقرب كثيرا من المناهج السيكولوجية الحديثة : يتضح هذا في العذاب الذي كان يمثل في داخل تشلنجورث ، لكن إذا كان التحليل النفسى يهدف إلى التخلص من الصراع فإنه في حالة هوثورن يبعث المزيد من الصراع والعذاب . وقد حدد هوثورن هدفه من الاشتغال بالأدب بقوله : إنه يريد تصوير حقيقة القلب الإنسانى وتعريفها ؛ لذلك تنغمس رواية « الحرف القرمزى » في أعماق التجربة الإنسانية بكل تناقضاتها وغموضها . لعل أسوأ خطيئة في نظر هوثورن إنما هي التي تدفع الإنسان إلى تلويث القلب الإنسانى وإهدار قداسه ، إنها الخطيئة التي لا تغفر ، أما ما عدا ذلك فكلها مظاهر اجتماعية جوفاء . كانت القضية الفكرية الأساس التي تدور حولها رواية « الحرف القرمزى » تتمثل في العزلة التي يحكم بها المجتمع على أحد أعضائه دون ذنب حقيقى ارتكبه على حين تتمثل الخطيئة الكبرى في الضغوط الاجتماعية التي تؤدي إلى تزييف العلاقات الاجتماعية وتلويثها .

بعد النجاح غير المتوقع لرواية « الحرف القرمزى » أحس هوثورن أن مكانته كأديب قد تدعمت ، ويمكنه مواصلة التأليف ، فكتب في العام التالى ( ١٨٥١ ) رواية « البيت ذو السقوف السبعة » التي يعالج فيها مضمونه المفضل عن الخطيئة . قال في المقدمة إنه يهدف إلى كتابة رواية خيالية تدور حول الفكرة التي ورد ذكرها في الإنجيل ، والتي تقول : إن خطايا الآباء يرثها الأبناء ، وتظل معهم حتى الجبل السابع . يحدد هوثورن في مقدمته مبدأ يعد من مبادئ النقد الحديث دون أن يدري فيقول : إنه إذا كان العنصر التعليمى مهما في كتابة الرواية فإنه من الضروري الاهتمام بالرواية وشخصياتها الحية حتى لا يصبح العنصر التعليمى مثل الديوس الذى يفرس في صدر الفراشة بهدف تحنيطها ، وإلا فما فائدة الخيال في خلق الشخصيات وإدارة المواقف إذا كان الهدف الأخلاقى هو الهدف الوحيد من الرواية ؟ لذلك يعتبر هوثورن بأن شخصيات الرواية من ابتكار خياله وإن كانت تبدو واقعية ونايضة بالحياة .

لم يشأ هوثورن أن يترك التجربة الاشتراكية التي مر بها في كومبيوت مزرعة بروك دون أن يسجلها في رواية « حدوتة بليزديل » أو « حدوتة الوادى السعيد » ١٨٥٢ . وهى ليست رواية بمعنى الكلمة ، ولكنها مذكرات أو ذكريات شخصية في قالب روائى . وأهم ما يميزها أنها تتناقض هي وأعمال هوثورن الأخرى من حيث تميزها بروح المرح والانطلاق . وإذا كانت هناك فلسفة لهذه المحاولة فإنها تتمثل في قوانين الطبيعة الجائرة التي تنسج للنزئ كل الإمكانات للممكنة لكي يتحكم في مصير الضعيف بصرف النظر عن القيم الأخلاقية واعتباراتها الإنسانية ؛ لذلك تعيش الفتاة الصغيرة البريئة في القصة تحت رحمة غرباء أقوياء يمارسون تحكمهم فيها بمنطق القوة فقط ؛ كما أن هناك فكرة أخرى يؤكد هوثورن وهى سيطرة الماضى على الحاضر بحيث تعيش الشخصيات أسيرة له ؛ مما يجعلها تعيش في دائرة مفرغة ولا تملك سوى اجترار أوهامها ! وهى الفكرة التي سادت أهم روايات هوثورن مثل « الحرف القرمزى » و « البيت ذو السقوف السبعة » .

### عودة إلى الحياة العملية :

في عام ١٨٥٣ عين الرئيس فرانكلين بيرس هوثورن قنصلا أمريكيا في ليفربول . كان بيرس زميل الدراسة لهوثورن في كلية باودوين ، وأراد أن يخرج من عمله ، لكي يفتح على الحياة أكثر ، وخاصة أن ليفربول كانت بها جالية أمريكية ضخمة من التجار والبحارة والمسافرين وأصحاب الأعمال ، كما أن إنجلترا قريبة من أوروبا ، مما يتيح لهوثورن الاتصال بالحضارة الأوروبية التي انعكست على أعمال أدباء أمريكيين كثيرين مثل مارك توين وهنري جيمس وت . س . إليوت فيما بعد . وبالفعل زار هوثورن مدينة روما كإحدى عواصم الحضارة الأوروبية الهامة ، واستغر فيها سنتين بعد الانتهاء من عمله القنصلي وحصوله على المال اللازم للاستقرار هناك حيث كتب رواية « إله الغابات الرخامي » ١٨٦٠ ، وفيها صور مفهومه للعلاقة بين أوروبا وأمريكا : فالأمريكيون البسطاء السذج القادمون من المراعي والغابات والوديان ينهرون بالحضارة الأوروبية كما تمثلت في روما ، ويصعدون بلباسي الحضارى الطويل ، وتتساقط عنهم أردية البساطة والسذاجة والبرادة . في الرواية نجد شابا أمريكيا ساذجا يتأمل في انهار تمثالاً رخاميا لإله الغابات ، وبالمقارنة يبدو التمثال أكثر تحضرا من الشاب ، لكن الحضارة تجر معها التعقيد والضغوط والخطايا ، فيقع الشاب في براثن الغواية ، ويفقد من ثم براءته النقية ، ويتحول إلى إنسان بمعنى الكلمة يعيش الحياة بكل جوانبها للتناقضة .

لعل ريادة هوثورن تتمثل في أنه كان من أوائل الروائيين الأمريكيين الذين ألقوا الأضواء على البدايات الأولى المبكرة للحضارة الأمريكية بوضعها في موقف المقارنة مع الحضارة الأوروبية ، لكنه لم ينس أن يربطها بمضمونه الفكري المفضل الذى يصور صراع الإنسان ضد الطبيعة والزيف والتناقض ومحاولة الوصول إلى الخلاص والصدق والطهر . وإن كان الجانب الأخلاقى قد سيطر على رواياته فهذا لا يعنى أنها تنظر تماما إلى نواحي الفن والجمال ، فلا شك أن قدرته كانت واضحة في خلق الجو النفسى العام المميز لرواياته ، وفي التلاعب بالمستويات الرمزية للشخصيات والمواقف والعلاقات التى تربط فيما بينها . أما فلسفته التطهريه فلم تخرج في أحيان عدة عن الحدود التى رسمها للسرد الروائى .

(١٩٠٥ - .....)

ليليان هيلمان من كتاب المسرح الأمريكي للعاصر الذين يسهل على الناقد أو القارئ أو المتفرج التعرف على الخصائص المميزة لمسرحهم بشكل عام : فن ناحية الشكل الفني المشتهر بالمسرحية المحككة الصنع ذات الحبكة المتقنة والتي لا يمكن أن تخلف أو نضيف إليها شيئا . فهي لا تدخل أية فكرة أو شخصية أو موقف في عملها إلا إذا كان له دور درامي في دفع عجلة الأحداث . أما من ناحية المضمون الفكري فقد تخصصت في بلورة العلاقات الشخصية والأسرية الدقيقة والحساسة ، والنتائج التي تترتب على العواطف الجامحة والانفعالات غير الطبيعية . لم تنفص ليليان هيلمان لقيود المجتمع المحلي وحدوده ، بل اتخذت من حياته مجرد مادة خام أعادت تشكيلها وصياغتها على المستوى الإنساني بحيث أصبحت من القضايا التي يمكن الإنسان أن يناوبها بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان ؛ من هنا كانت العالمية التي تتمتع بها ليليان هيلمان بحيث عُرضت مسرحياتها على معظم مساح أمريكا وأوروبا .

ولدت ليليان هيلمان في نير أورليانز ، وتلقت تعليمها بين جامعتي نيويورك وكولومبيا . بدأت حياتها الأدبية بكتابة مسرحية «ساعة الأطفال» عام ١٩٣٤ وفيها تناولت الآثار المدمرة لإشاعة أطلقت على فتاتين تعملان بالتدريس ، واتهمتهما بممارسة الشذوذ الجنسي ومدى انعكاس هذه الإشاعة على المجتمع المحلي الذي يحيط بهما . في عام ١٩٣٩ كتبت ليليان هيلمان مسرحية «الغالب الصغيرة» ثم «راقبوا نهر الراين» ١٩٤١ ، و«الرياح للقبعة» ١٩٤٤ ، وجزء آخر من الغابة» ١٩٤٦ وكانت بمثابة نكلة لمسرحية «الغالب الصغيرة» وفيها تجسد تلاعب الأقدار بمصير عائلة من عائلات الجنوب الأمريكي . كتبت مسرحية «حديقة الخريف» ١٩٥١ ، ثم جربت ليليان حظها في المسرح الغنائي ، فأعدت قصة فولتير وكانديد» عام ١٩٥٦ لكي تصبح مسرحية موسيقية وضع ألحانها ليونارد برنستاين . في عام ١٩٦٠ عادت إلى نغمتها المفضلة في مسرحية «الدمى في غرفة السطح»

وعالجت فيها مصر عائلة جنوية أخرى . ثم كتبت سيرتها الذاتية عام ١٩٦٩ في كتاب بعنوان «أمرأة لم تنته بعد : مذكرات» وتعرضت فيه لختبراتها ونجاربها العريضة في كل من إسبانيا وروسيا ، ولعلاقتها الأدبية والمسرحية بقيادة الفكر والفن في الولايات المتحدة .

لم تكن ليليان هيلان تفصل بين الأسلوب الذى ينمو به كيان الفرد وبين الظروف الاجتماعية التى تحيط به والتى تظل تتفاعل هى وهو حتى يحدث أمر من اثنين : إما أن تشكل طبقاً لقوة إرادته أو تقضى عليه تماماً ! تؤمن ليليان بأن هناك قانوناً حتمياً يحكم كل البشر ، وهذا القانون القاسى يقول : إن جوانب،ضعفنا الصغيرة تظل تتراكم فى الجسم مثل حبات الجير ، وينتهى الأمر باحترق الشخصية من الداخل . وإذا أخذنا مسرحيتها «حديقة الخريف» كنموذج لهذا المضمون الفكرى فسنجد أنها صنعت عناصره بمهارة وثقة ، وفى الوقت نفسه خفت من الوقوع للأسوأ لمضمونها عن طريق خلق مجموعة متنوعة من الشخصيات قادرة على إقناعنا بوجودها الحى . كانت مزجاً متناهماً من الفكاهة الرقيقة والمعاطفة الجياشة . ومن الواضح أنها حاولت أن تتخذ تكتيكاً أكثر تناغماً وأقل تعقيداً أو حبكة أكثر مما تعودت فى مسرحياتها السابقة ، لكن لم يختلف الأسلوب والمهدف الحقيقى كثيراً . ولعل للمقارنة بين مسرحية «حديقة الخريف» والمسرحيات الأخرى تلتقى أضواء محددة على الخصائص المميزة لمسرح ليليان هيلان .

اشتهرت ليليان هيلان فى مسرحياتها الأولى بالبناء الدرامى المحكم الذى استقبله النقاد باحترام واضح ، لكن بدون حب وحساس ! كان حاسهم محدوداً بالنسبة لمسرحي «الثعالب الصغيرة» و«راقبو نهر الراين» بسبب عنصر الميودراما الطاغى عليها ، وللبناء المسرحى المحكم الصنع الذى ولى زمنه فى نظرهم ، لذلك عندما غيرت ليليان منهجها إلى حد ما فى مسرحية «حديقة الخريف» وأقبل عليها النقاد بحماس كشف الجديد ، لكن سرعان ما فتر حاسهم عندما وجدوا أنها تقمصت لباس الواقع التقليدى الذى يهاجم الخطيئة مباشرة ، وخاصة خطيئة البلادة أو الجمود أو اليأس . تجسدت فكرتها الأخلاقية هذه من خلال خط المسرحية الدرامى المتصاعد الذى يقدم لنا فتاة شابة قادمة من أوروبا تستطيع بنشاطها وحيويتها ، وبلادة وجمود الذين حولها – أن تعود إلى بلدها بالغنىمة كلها . لم تكن الفتاة أو بلدها يمثلان أية رؤية إنسانية أو أى مثل أعلى فى المسرحية أكثر من مبدأ المحافظة على القدرة المالية على سداد الديون . عندئذ تساءل النقاد والجمهور : أين الإشباع الجلىل أو الرضا النفسى الذى تقدمه المسرحية لهم ؟

حاولت ليليان هيلان أن تقدم تجسيدا رمزيا لجوانب الإحباط والفشل فى المجتمع ، لكن كان اتهامها مجردا وعاماً بحيث فقد تأثيره الدرامى المحدد ، بل إن شخصية الفتاة نفسها لم تكن مقنعة فكراً وسلوكاً ؛ لذلك لم تتغلغل فى وجدان الجمهور . كان هذا نتيجة لاهتمام المؤلف المبالغ فيه بتطوير الشكل الفنى عندها والذى اتهمه النقاد بالجمود والتقليدية . فقد وجدت من الضروري أن تحطم تلك الحلقة الحديدية من الصنعة الدرامية المحككة لكى تتطرق بعد ذلك فى تيار الحياة الذى يحرف الناس فى اندفاعه للتجديد . لم تعد المسرحية تدور حول (حدوث) واحدة ذات بداية ووسط ونهاية ، بل أصبح من واجب الكاتب المسرحى أن يوزع اهتماماته إلى حد

ما ؛ لكن تستوعب أكبر قطاع من الحياة للعامة ؛ فالحدث الدرامي الواحد والمنفرد لا يمكن أن يحتوي مثل هذه الحياة !

#### بين التخطيط والخلق الفني :

اعتبر النقاد حيرة ليليان هيلان بين الشكل الفني المحكم والمضمون الفكري الخصب نموذجاً للحيرة التي وقع فيها أدباء أمريكا بصفة عامة في منتصف القرن الحالى ؛ فقد كتبت مجلة « ذا فورم » فى هذا المجال تقول : « تعد مس هيلان من أصحاب أكثر العقول قوة أو رجولة من بين كتابتنا المسرحيين المحليين ؛ فهي تشغل نفسها ، بل تفرق نفسها فى مشكلات اليوم الذى تعيش فيه . ولا تترك الفرصة أبداً للعواطف الجائعة أو الأوهام الشعرية لكى تنقف فى طريقها فى أثناء تحريكها الشيط والحوى إلى جوهر مشكلة ما . إنها تضع التخطيط المدروس لمخاطبتها ولا تحيد أبداً عن منطق حيكبتها أو حتميتها . وغالباً ما اتهمها النقاد بنوع معين من الجفاف والتعمد الواضى البارد بسبب كتابتها لمسرحيات عمكة الصنع من تلك التى تتمتع بالشكل الظاهرى للتناسق ، لكنها تفتقر إلى لمسة السحر والشعر والخيال والتشويق . واتهمت أيضاً بأنها كتبت ميلودراما مقنعة بأقنعة الإنسانية السطحية ، كما فى « ساعة الأطفال » ، « الأيام الآتية » ، « وه الثعالب الصغيرة » ، « وراقبوا نهر الراين » .

لكن ليليان هيلان لم تكن من الكتاب المسرحيين الذين يستلمون لأحكام النقاد الصادرة ضد أعمالهم ، وكأنها أحكام لا تقبل النقض أو الإبرام ؛ فقد عرفت تماماً كيف تدافع عن نفسها ، وتواجه نقادها بتقديم أول تعريف ذكى وجديد للميلودراما منذ الأيام التى تعود فيها النقاد دمع للمسرحيات التى يحتوي مضمونها على العنف والشر والدماء - بأنها مجرد ميلودراما تتخذ من الحكمة للمقنة والبناء المحكم الصنع وسيلة لتقديم هذه الأحاسيس المرضية . وأصبحت للميلودراما والحكمة المحكمة تهتين يهرب منها أى كاتب مسرحى حريص على احترام جمهوره ، لكن ليليان هيلان أعلنتها صريحة : أنه لا يوجد ما يشين أية مسرحية غمظطة غمظطاً شديداً الدقة وعمكة البناء ومثنية النسيج ، بل على التقيض من ذلك تماماً فهذه كلها شروط ضرورية لأى شكل فنى متكامل ، ومن الغباء تلوين الحقائق النقدية إلى هذا الحد الذى يقلب المعايير الجمالية رأساً على عقب . إن الخطأ الوحيد فى كتابة المسرحية المحكمة الصنع فى الوقت الذى كان برنارد شو يصب هجائه عليها فى أواخر القرن الماضى - إنما كان يتعلق بالقالب التقليدى الأصم الذى فرض على كتابها ، وأنها استخدمت مواقف مفتعلة دون إيمان معين يحتوي عليه . كان من الممكن فى ذلك الوقت أن يتقبل الجمهور من الكاتب المسرحى الحاذق أى شيء يقدمه طالما أنه استطاع إثارة عناصر التشويق والتوتر التى تشد للمتفرج حتى نهاية مسرحيته ، لكن ليليان هيلان لم تقدم حدثاً أو موقفاً دون أن يحتوي على فكرة أو دافع نفسى أو اجتماعى وراه ؛ لذلك لم تعترض قط عن منيح مسرحيتها المحكمة الصنع طالما أنها لم تكن تهدف إلى الشكل للتناسق فقط .

أما من ناحية الميلودراما فقد هاجمتها ليليان هيلان بنفسها عندما كتبت تقول : « إن الميلودراما تستخدم العنف دون هدف معين ، ودون أن تبرز قيمة معينة ، ودون أن تقول شيئاً معينا . وهذا أسوأ بكثير من المسرحيات التى لا تقول شيئاً على الإطلاق ! » وعلى العكس من ذلك تماماً فإن مسرحياتها تقوم بتوظيف العنف

دراميا واستخدمه كمجرد وسيلة إلى أهداف درامية بمعنى الكلمة ؛ لذلك ينهى دوره بمجرد أن يمس موضوعها ويبرزه ، وهو الموضوع الذى يدور حول الصراع بين الخير والشر فى المجتمع . ذلك الصراع الذى لا بد أن يحتوى على العنف والشر بصور متنوعة ومتعددة .

لم تلزم مس هيلان بمحدود المسرحيات الاجتماعية التقليدية التى تنظر إلى كيان الإنسان على أنه مجرد نتاج طبيعى لظروف المجتمع ؛ فهى تؤمن بالمسؤولية الشخصية للمقااة على عاتق الفرد ؛ لذلك لا تسمح لشخصياتها أبدا بأن تهرب من المسؤولية والواجب ، أو أن تحتج بأنها غير مدنية لأن الذنب كله ذنب المجتمع ، ولا لوم عليها إطلاقا ؛ لأنها لم تستطع إنقاذ نفسها من الحتمية الاجتماعية المحيطة بها من كل جانب ، وتحول الصراع الدرامى فى مسرحياتها إلى اختبار مستمر لروح شخصياتها المدنية فى محاولتها للوصول إلى الخلاص . يعد مسرحها أساسا مسرحا للشخصيات برغم الخلفيات الاجتماعية للتابعة فيه . وتتبع مسؤولية شخصياتها من أن الله قد وهب لها العقل والإدراك والقدرة على الاختيار ، مع وجود أمثلة حية من التاريخ لكى ترشدها . وتطور الحضارة الإنسانية يعتمد على رسل الخير من البشر ذوى الشجاعة والحزم ، وعلى الذين تحدوا فساد عصرهم وكشفوه للآخرين ، وحاربوا ببسالة من أجل هذه المسؤولية الخطيرة : جسدت ليليان هيلان فى شخصياتها كل هذه المعانى والقيم ؛ وبذلك لا ينطبق عليها المعيار التقليدى للمسرحية المحركة للصنع التى تمنى فقط بحرفية المحركة للثقافة بدون مضمون فكرى إنسانى خصب .

كانت ليليان هيلان مدركة لهذه الحقيقة فى مسرحية « الرياح المثقبة » وأرادت أن تثبت للنقاد قدرتها على الخروج من قيود للمسرحية المحركة للصنع ، ورغبتها فى أن تجرب نوعا من الدراما أكثر تدفقا ونخبيا ، وساعدها للمضي على ذلك نظرا لفكرته الإنسانية الشاملة التى تؤكد أن حياتنا لا يمكن أن تسير بالحلول المسكنة والأساليب المهددة ، لأن ذلك كفيل بلغمها إلى حافة الانفجار والدمار . هذا ينطبق على حياة الأمم ، كما ينطبق على حياة الأفراد : فإذا أراد الإنسان أن يعيش حياة حقيقية فعليه بالترام الحزم والحل الجدى لكل ما يعترضه من مشكلات - فهذا وحده يستطيع أن يتجنب التجمع الذى يفقد وجوده كل معنى . ترى ليليان هيلان أن الاحتراف السياسى بالأعباء وأحاييله ومناورات الملتوية قد ملأ العالم بالحقد والضغينة وكل نزعات الفاشية والديكتاتورية ، على حين مارس الدبلوماسيون سياسة توازن القوى بصرف النظر عن سعادة الإنسان بين هذه القوى .

كان اهتمام مس هيلان منصبا على الخطأ الأخلاقى والسيكولوجى الذى فى علتنا المعاصر ، وأن الخلاص منعقد على الرجال والنساء ذوى الإرادة والذكاء والتربية الطيبة . ويعد العمل للفيد للبشرية المقياس الوحيد الحقيقى لدور الإنسان فى الحياة ، فلا يكن أن يشهد بأنه ضد الديكتاتورية والإذلال والظلم على حين يترك نفسه لكى يصبح أداة تنفيذية فى أيدي قوى القهر والبلى . كان هذا واضحا فى شخصيات مسرحية « الرياح المثقبة » التى تدور حول ذلك النفس أو الخطأ التراجيذى الذى يصور حياة الناس الطيبين والمسالين بدرجات مختلفة . فهم يهربون من مسؤوليتهم ويحولون بعيدا عن الحقيقة ، ويتجنبون اتخاذ موقف محدد ، وأخيرا

يستلمون لقوى الشر بسهولة كبيرة . هذه السلبية لا تنقل في خطورتها عن إيحاءة المجرمين الكبار الذين عرفهم تاريخ البشرية .

### السلبية في مواجهة الشر :

في مسرحية « الرياح المنقبة » نقابل عائلة مشهورة وبارزة في المجتمع تمر بمرحلة البحث عن نفسها من خلال تجربة ابنها الجندي الذي أوصل أن تترساقه . كان فشل الأسرة واضحا على المستوى العام المتمثل في العمل السياسي ، وعلى المستوى الخاص المتمثل في العلاقات العائلية : فالناشر والصحن الليرالي موسيه تاني لا يقاوم زحف أحاسيس اليأس والحيرة داخله التي بدأت مع زحف موسوليني على روما عام ١٩٢٢ ، فبتدخل عن صحيفته ، ويفضل التقاعد بعيدا عن تيارات المسرح السياسي ، ويفضل زوج ابنته ألكساندرو هازن في الوقت نفسه أن ينساق مع الرياح الجديدة التي هبت بتولي موسوليني وهتلر السلطة ، وذلك على الرغم من علاقته الوثيقة بالسفارة الأمريكية لدرجة أنه اشتغل سفيرا فيها بعد . ظن هازن أن أسلوبه المتلون هذا سيؤدي به إلى تحقيق كل أغراضه ، فيجر حبيته كاثارين باومان ذات التفكير الناضج والرؤية البعيدة ، والتي طالما حثته دائما على اتخاذ موقف سياسي محدد . يهجرها لكي يتزوج ابنة موسيه تاني - إميلى هازن المرأة التي لا تعرف لرغباتها الجنسية حدودا ، لكنه لا يجد أية سعادة مع إميلى ، فيحاول أن يعيد علاقته بكاثارين سرا على حين لا يفصل عن زوجته انفصالا صريحا . هكذا يفشل في حياته الخاصة بسبب موقفه المتردد بين زوجته وحبيته . مثلاً فشل في حياته العامة بسبب التسايق مع الرياح الجديدة القادمة .

كل هذه التنويمات التي تبلور هروب الشخصيات من مواجهة الواقع ، وتحمل مسئوليتها تنتهي بموقف الابن الجريح الذي يحسم الأمر كله بعصرته ورغبته العارمة في أن يتحقق من أن جيله لم يجارب سدى وبلا جدوى . لكن برغم هذا المضمون الحصب فإن مسرحية « الرياح المنقبة » كانت من أضعف مسرحيات ليليان هيلان ؛ لأنها تخلت فيها عن خبراتها الدرامية السابقة ، وعن قدرتها على البناء المحكم تحت ضغط النقد ؛ لذلك جاء الشكل مهزوزا والمضمون نفسه مفتعلا ، فلا يمكن أن يقدم المضمون مثل هذا التحدي للمستقبل مضافا إليه الانفعال الأخلاقي بقضايا البشرية ؛ فهذا ينتمى إلى المسرحية التسجيلية البائسة التي قد لا تمشي مع تعريف ليليان هيلان نفسها حين تقول : إن الدراما عبارة عن شكل أوقال يحكم لا انحياز فيه ولا تدفق مقتضب هزيل . ومع ذلك نلاحظ أنها لم تتخل عن الاتساق الدرامي المحكم إلى حد ما .

تعد مسرحية « الدمي » في غرفة السطح « من أعظم مسرحيات ليليان هيلان من ناحية أبعادها المركبة وقدرتها على التسلل والحيلولة الدرامية ، وحوارها الذي يتميز بالإيقاع القوي الحاد . في هذه المسرحية تتحطم حياة رجل شاب على يد شقيقتيه المانستين اللتين وضعتا هذا الهدف نصب أعينهما ؛ فالأولى ترغب في مضاجعته سفاحا ! وبالغفل تقع الكارثة التي تشوه صورته في نظره ، وتزيل ثقته بنفسه على يد زوجته الطفلة التي تحرقها نار الغيرة ، فتحطم كل من حولها بما فيهم أمها ، يقف البطل مشدوها أمام كل هذه التيارات الجامحة التي يقع صريعها في نهاية الأمر . وبرغم خصب المضمون وحيوته فقد تفادت المؤلفة من أخطاء مسرحيتها السابقة

« حديقة الخريف » التي قدمتها في قالب مفكك نسيا من الصنعة الدرامية بهدف توفير الخصب في بناء الشخصيات ، وبسبب التركيز أساسا على قصة مأسوية عن عوامل الضعف والإحباط والفشل في المجتمع . كانت الصنعة الفنية القوية واضحة في « الدمي » في غرفة السطح ، بفضل حوارها للمناز ، وشخصياتها المتنوعة الموحية ، ومواقفها الزائفة بالإدراك التام للواقف والملاقات والشطحات الإنسانية .

حرصت المؤلفة على أن تجعل من الفصل الأول شحنة درامية متفجرة باللفظة والترصيص وتوقع الطريق الذي ستشهقه العواطف المتأججة . كانت أهم ميزة في البناء الدرامي أن المواقف كانت تتكشف تباعا بصورة طبيعية دون تدخل مفتعل من الكاتبة ، فكانت للشخصيات ترتكب الأفعال المربعة بدافع من القلق وفقدان السيطرة على سلوكها بدلا من أن تفعلها بدافع من الشر للتأصل فيها ؛ لذلك لم تضرب المؤلفة على أوتار الفزع أو الرعب ، ولم تركز كثيرا على البؤس الإنساني ، بل اعتمدت أساسا على نظرة ساخرة إلى أنطواء الإنسان وورغاته الخفية ، وهي نظرة قست على كل احتمالات العاطفة المرسفة في المسرحية . فقد استطاعت مس هيلان معالجة الفشل الإنساني من غير أن تقع هي بنفسها في حبه . وهذا نتيجة لحاذاها الموضوعي تجاه مظاهر القبح والفوضى والاضطراب التي كشفت عنها بصورة حكيمة وناضجة . لكن هذا لا يعني عدم تعاملها مع الشخصيات ، بل كان حكمها الصادر عليها مزوجا بالتعاطف مع نقاط ضعفها . كما وجدنا في معالجتها لأحاسيس الشقيق المأبطة والتي عبر عنها بأسلوب غليظ ومنحط تجاه شقيقتها . وفي معالجتها لحب العاشق الزنجي للملئق بالرجولة للسيدة البيضاء الثرية .

أكدت ليليان هيلان بأسلوب درامي أنه ليس من المحتمى بالنسبة للناس الذين يتصرفون بطريقة وحشية أن تكون طبيعتهم التي جبلوا عليها وحشية . يمكن أن يوضعوا في موقف يكونون فيه بلا إرادة أو تفكير . بل إن أسمى العواطف الإنسانية يمكن أن تؤدي إلى القسوة والعنف والكراهية ، لذلك كانت مسرحية « الدمي » في غرفة السطح « مسرحية قاسية وجارحة أكثر منها مسرحية مفرقة ومرعبة ! كانت الشخصيات متعددة الأبعاد بحيث جسدت كل شخصية على حدة مجموعة كاملة من المشاعر المتناغمة والمتناقضة في آن واحد ؛ كما نجد مثلا في شخصية المانوس الصغرى التي كانت تمشق أعضائها ، وتغار عليه من زوجها الطفلة ؛ كما كان دور جوليان شقيق العانسيتين دورا خصباً إلى حد كبير ؛ فقد جمع في شخصه بين حسن النية وسوء الطالع .

ربما كان أكبر إنجاز ليليان هيلان في المسرح الأمريكي المعاصر بالإضافة إلى براعتها في البناء الدرامي الحكم – أنها أكدت قدرتها على التحكم من الآراء والرؤى والأفكار التي تجسدت في مسرحياتها بدلا من أن تتمكن منها ؛ فقد أخضعها تماما لحتميات الشكل الفني ، ولم تترك لها المكان ؛ لكي يتحدث فيه ما شاء لها من لغرات وفجوات وزوائد ونثرات ! ولعلها ظاهرة شائعة في المسرح العالمي بصفة عامة أن الكاتب المسرحي الذي تمكن الآراء والرؤى الجديدة من السيطرة على كل عقله ووجدانه لا يجد غضاضة في أن يجعل مسرحياته إلى أبواق لها . لكنه يعني بهذا على مسرحياته التي تنتهي بضياع عنصر الجدية من هذه الآراء والرؤى . أدركت ليليان هيلان هذه الحقيقة بحيث لم تسمح لأي عنصر خارجي أن يؤثر على الشكل الدرامي الحكم لأعضائها .



(١٨٩٩ - ١٩٦١)

إيرنست هيمنجواي من أعمدة الرواية الأمريكية بصفة خاصة والرواية العالمية بصفة عامة . كان من أوائل الروائيين الأمريكيين الذين حصلوا على جائزة نوبل للآداب إذ حازها عام ١٩٥٤ . يعتبره النقاد رائدا للرواية الأمريكية ؛ لأنه تمكن من بلورة الحياة المحلية في أمريكا ، ثم أخرجها إلى المجال العالمي بحيث يستطيع أى إنسان في أى زمان أو مكان أن يتلوقها ويستوعبها في رواياته وقصصه القصيرة على حد سواء ، لكن هذا التعميم التقدي يمنح إلى التبسيط المبالغ فيه : صحيح أنه في بعض أعماله المبكرة وخاصة في قصصه القصيرة التي تتخذ مضمونها من حياة صيادى السلمك في ميشيجان نجد بهجس الحياة المحلية البسيطة التي تنجح إلى البراءة ، بل سداجة بعيدا عن تعقيدات العالم الخارجى المعاصر ، مما يذكرونا بالتقاليد التي أرساها قبله مارك توين في الرواية الأمريكية ، لكننا نجد أن هيمنجواي ينبع منها مختلفا تماما في رواياته الشهيرة بحيث يصبح من السير ملاحظة التأثيرات للتعدي التي مارسها على فنه الروائي نظريات هنرى جيمس وت . س . إليوت وإزرا باوند وخاصة في الشكل الفني والتكوين الجالى .

بدأ هيمنجواي حياته الروائية الفعلية في باريس في العشرينيات من هذا القرن مع كل من إزرا باوند وجيرترود ستاين ، كانت السمة المميّزة لباريس في تلك الفترة بالذات أنها المدينة العالمية التي تحوى في داخلها كل الاتجاهات للتمارضة والتيارات المتناقضة للفنون والآداب ، كان الأدباء والفنانون يهرعون إليها من كل حذب وصوب ، بل يعيشون فيها حتى يشربوا روح الفن المتعددة الألوان والمنايع . وكان هيمنجواي من هؤلاء الأدباء بمن تركوا بصمات واضحة على فنه الروائي ؛ إذ نجد أن مضمون أهم رواياته يدور حول الحياة بعيدا عن أمريكا مسقط رأسه ، وكل أبطاله كانوا أمريكيين في مواجهة تجارب وحضارات العالم القديم ممثلا في أوروبا العتيقة . وهيمنجواي في هذا الاتجاه يتناقض تماما ومعاصره الروائي الأمريكى وليام فوكرت الذى لا يمكن تخيل

شخصياته بعيدا عن أعناق الجنوب الأمريكي ، وهي الشخصيات التي لا يخرج تكوينها عن العاطفة البرية والوضوح المباشر ، بل الطفولة الساذجة وغيرها من الصفات التي تميز الفكر الأمريكي منذ أن بدأ المهاجرون الأوائل في استيطان القارة الأمريكية .

يتمتع هيمينجواي بموهبة فذة في الوصف التفصيلي أو في السرد الروائي ، يتميز أسلوبه الروائي الذي اشتهر به بالوضوح الحاد الذي يعرف جيدا كيف يختار الصور والجمال بل الكلمات ، ويعرف أيضا كيف يدير دقة الحوار بين الشخصيات بحيث تتطور من خلاله ولا يصبح مجرد جدل أو نقاش بينها ؟ لذلك كتب هيمينجواي في كتابه « الموت عند الظهيرة » يقول : إن النثر عبارة عن بناء معاري في حي ، وليس مجرد زخارف على الهامش ؛ فلقد انقضى عصر الباروك ، وأصبح لكل عنصر من عناصر العمل الفني وظيفة خاصة به ومرتبطة ارتباطا عضويا بوظائف العناصر الأخرى المتفاعلة في العمل نفسه ، وبالطبع فإن تأثير إليوت وباوند يبدو واضحا في هذا المنهج الذي يؤكد هيمينجواي .

#### الشمس تشرق أيضا :

كتب هيمينجواي أول رواية له عام ١٩٢٦ بعنوان « الشمس تشرق أيضا » ، لكنها نشرت في إنجلترا بعنوان « المهرجانات » وهي رواية تتخذ مضمونها من حياة الجيل الذي عرف باسم « الجيل الضائع » وهو الجيل الذي بدأ حياته العملية في أعقاب الحرب العالمية الأولى التي أتت على كل القيم والمبادئ التي عاش على هداها جيل ما قبل الحرب ؛ لذلك كان الإحساس بالضياح هو السمة المميزة لهذا الجيل ؛ فبطل الرواية أمريكي يدعى جيك ، ويعمل صحفيا ، ومن خلال عمله مراسلا حربيا جرح ، وكانت نتيجة الجرح أن أصيب بالعمم ، وأصبح غير قادر على ممارسة الجنس أو الإنجاب ؛ وهو بهذا يجسد العمم الذي أصاب عالم ما بعد الحرب العالمية الأولى . كان ت . س . إليوت من أوائل الأدباء الذين جسدوا هذا العمم في قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » ؛ لذلك نجد توازي بين أعمال هيمينجواي الروائية وأعمال إليوت الشعرية . وهذا يثبت خطأ النقاد التقليديين الذين سارعوا إلى مقارنة بطل هيمينجواي ببطل لورانس في رواية « عشيق اليندي تشارلي » ؛ إذ إن المسألة لم تكن مجرد العمم الشخصي للبطل نفسه بقدر ما كانت تجسيدا دراميا للعمم الذي أصاب العالم في أعقاب الحرب ؛ كانت بطله « الشمس تشرق أيضا » - برت - فتاة إنجليزية مقبلة على كل مباحج الحياة وملذاتها الحسية من شراب وملبس وجنس . وكانت حيويها المتدفقة بمثابة محور الأحداث الرئيسة في الرواية ، وخاصة في علاقتها الغرامية مع جيك برغم اليأس المطلق من إيجاد علاقة جنسية معه . هنا تبدو النزعة الرومانسية عند هيمينجواي ، وخاصة عندما يتصدى لتصوير النساء الإنجليزيات . وتظل العلاقة تتطور بين جيك وبرت حتى تصل قمتها في إسبانيا في أثناء مصارعة للثيران ، كانت هذه بمثابة البداية الأولى لغرام هيمينجواي ببلبة المصارعة .

في عام ١٩٢٩ كتب هيمينجواي روايته التالية « وداعا للسلاح » وفيها يكتب أسلوبه النثرى جالا شعريا باهرا : يعيد هيمينجواي في تحفته الروائية هذه إلى إبراز التناقضات للقتلة بين الحرب على الجبهة الإيطالية عام

١٩١٨ وما تبعها من صراع وقاتل ودماء وأهوال ، وبين علاقة الحب المؤثرة بين البطل الأمريكي الذى عمل سابقا لمرية إسحاق ، والبطلة الإنجليزية التى عملت كمرمضة . فى هذه الرواية تبدو مقدرة هيمينجواى الفائقة على الإحساس بالمكان والحقيقة التى تدور أمامها الأحداث والمواقف لدرجة أن هذه الحلقية كانت تتغص وتتبش بالحياة تماما كالشخصيات : فعل سبيل المثال نجد أن المطر للتمر والمستمز فى آخر شتاء للقتال كان بمثابة تنويع خفية توحي بالنهاية المأسوية لقصة الحب بين البطل والبطلة ، وتوحى فى الوقت نفسه بسيل الدمار الذى أغرق العالم فى أثناء الحرب .

لعل السمة الأساس لقصة الحب بين الممرضة الإنجليزية وبين سائق عربة الإسعاف الأمريكى تكن فى الرومانسية المسرفة وخاصة عند نهايتها المأسوية . ومن الواضح أن كل بطلات هيمينجواى يتميزن بنوع غريب من الجمال والاستسلام ، لكن هذا يرجع إلى أن كل علاقات الحب تلك تدور فى ظروف شاذة وغير عادية ، ومن الناحية الفنية كإيماعات رمزية بالعودة والاستقرار والسلام والطمأنينة فى روايات تتخذ مضمونها من العنف والدمار والموت .

#### لن يدق الجرس ؟

يعتبر النقاد رواية هيمينجواى « لن يدق الجرس ؟ » التى تدور حول الحرب الأهلية الإسبانية تحفة الرواية لأولى بلا منازع : فقها يجلق سرده الروائى إلى آفاق من الشعر والقوة والنضج والدقة والتحديد لم يصلها من جل ١ حتى جملة الطويلة التى يكثُر من استعمالها تميز بجمال الإيقاع ودقة البناء . وهذا يعارض الحكم العام لذى أطلقه عليه النقاد بأنه يعتمد دائما على الجمل القصيرة والبسيطة : فالمسألة ليست مجرد استعمال جمل طويلة أو قصيرة ، لكنها توظيف فى سواء للجمل الطويلة أو القصيرة فى مكانها الطبيعى من النص الروائى ككل ، لذلك يستخدم هيمينجواى الكليات والجمل كما يستخدم المثال ككل الحجر .

والمسافة الزمنية التى تغطيها رواية « لن يدق الجرس ؟ » لا تزيد على أيام معدودة ، وتدور حول تصغير قنطرة مجموعة صغيرة من القذائين . يستغل هيمينجواى القنطرة كرمز درامى لتجسيد محاور الصراع الذى نهض عليه البناء الروائى كله : يتضح من هذا كله أن الحرب كانت الشغل الشاغل لهيمينجواى فى تلك الفترة بالذات . فإذا كان قد جسدها كصراع لا معنى له فى « وداعا للسلاح » - فإنه يحاول فى « لن يدق الجرس ؟ » - تأكيد التضامن البشرى فى مواجهتها كمحنة عاتية تهدد وجوده ، كان هدفه الفنى من كل هذا كما أوضحه فى كتابه « الموت عند الظهيرة » أن يساعد الإنسان على معرفة إحساسه الحقيق تجاه ما حدث بالفعل : أى تحليل العلاقة العضوية بين الإحساس والحدث ، لأن قيمة أى حدث فى الوجود تكن فى الأثر الذى يجارسه على أحاسيس الإنسان التى لا تتحرك وتتفاعل إلا من خلال الأحداث سواء كانت مادية أو نفسية .

وإذا كانت الحرب هى الخط الدرامى الرئيس فى أشهر روايات هيمينجواى فن الطبيعى أن نتوقع أن يكون الموت أحد التبعات الأساس على هذا الخط ، لذلك فن أشهر الفقرات التى فى رواية « لن يدق الجرس ؟ » تلك الفقرات التى يشر فيها البطل بالحنين الجارف إلى باريس وهو يتجرع كأسا من الحمر المرة على حين أن الجو

المحيط بالبطل مشجع براثة الموت القادم من خلال الحلقية الوصفية المربعة التي يحركها هيمينجواي خلف بطله . وقد وضع إلحاح فكرة الموت على وجدان هيمينجواي في كتابه « الموت عند الظهيرة » الذي كُتب عام ١٩٣٢ كدراسة لمصارعة الثيران في إسبانيا ، وفيها قدم تحليلاً باهراً لعروض المصارعة التي يعتبرها كثير من الناس نوعاً من الحمجية والوحشية والبربرية ، لكن هيمينجواي يصفها بانفعال بل بحب لدرجة أن النقاد اعتبروا مصارعة الثيران المضمون الذي يجيد هيمينجواي الكتابة عنه بعد مضمون الحرب : فهو يجيد تجسيد العواطف التي يثيرها الموت العنيف ، وهذا يجعل كتابه « الموت عند الظهيرة » أول كتاب أدبي أيجد العنف كجانب من جوانب النفس البشرية لا يمكن تجاهله ، فالإنسان الناضج لا يهرب من مواجهة العنف ، بل يحمله إلى طاقة خلاقة تثير الشوثة والانطلاق .

### للوج كليمنجارو :

إذا كان الموت يمثل تنويعاً متوازياً مع الحرب في رواية « لمن يدق الجرس ؟ » فإنه يتحول إلى خط درامي رئيسي في قصة « للوج كليمنجارو » التي تعد من أحسن القصص القصيرة التي كتبها هيمينجواي ؛ فهي تدور حول كاتب أمريكي شتت مواهبه في مجالات غير مناسبة ، وكانت نهايته في أفريقيا حيث يسعى إليه الموت في ثوب الغرغرينا التي أصابته : يقول هيمينجواي في وصف بطله :

« لقد سيطرت فكرة الموت على كل وجدانه ، إذ إنه أحس بصيرير العدم يسرى في أوصاله ، تدفق الموت عليه ليس كموجة مياه عالية أو كتيار هواء جارف ، لكن كفراغ هائل ومفاجئ له رائحة خبيثة ودفين . وعلى حافة الفراغ رأى ذلك الحيوان المخيف المشهور براثته التنتة وهو ينطلق محيطاً بدائرة العدم » |

وحتى في قصص هيمينجواي القصيرة التي تتميز بالسخرية والتحكم - نجد أن فكرة الموت ما زالت تلح عليه ؛ كما نجد في قصته « الحياة القصيرة والسعيدة لفرانيس ماكومير » التي يدور مضمونها حول رحلة أمريكي وزوجه المدللة ، ليس معنى هذا أن التشاؤم هو السمة للميزة لكل أعمال هيمينجواي القصصية بحيث يفقد القارئ كل بريق للأمل في هذه الحياة ؛ فعمل التقيض من هذا نجد أن أبطال هيمينجواي يتحدون الموت والعدم من أحلك الظروف . وهذا يدل دلالة واضحة على إصرار الإرادة الإنسانية على مواجهة كل عوامل الفهر والدمار والموت ؛ لذلك فالحياة نفسها في نظر أبطال هيمينجواي مقاومة مستمرة للموت والعدم ، أما البطولة الإنسانية الحقيقية فتكن في روح المقاومة إلى آخر لحظة ؛ فالوقت حقيقة راسخة تحيط بكل الوجود ، وعلى الإنسان أن يعترف بها وأن يواجهها بدلاً من دفن رأسه في الرمال كالتنامة . بل إن فكرة الوجود والحياة ذاتها لا يستقيم وجودها بدون الموت ، بذلك يصبح الموت والحياة وجهين لعملة واحدة هي : الكون .

كان لهذه الفلسفة الكونية دور كبير في إخراج روايات هيمينجواي وقصصه من الحدود التي يرسها إطار الزمان وإطار المكان ، والانطلاق بها إلى مجال الفن الخالد الذي يمكن الإنسان أن يتذوقه في أي زمان ومكان . صحيح أنه يستحي أحداه من الوقائع المعاصرة التي تمر به في حياته ، لكنه لا يلتزم بنطاقها الخلقى أوزمنها المؤقت ، بل يتوغل إلى الدلالات المطلقة والقوانين الثابتة الكامنة خلفها . هذا هو الدور الناضج الذي يجب

على كل فنان أن يقوم به . فإذا استعرضنا حياة هيمينجواي نجد أنه استقى منها المضمون الرئيسي لكل أعماله دون استثناء ؛ فقد بدأ حياته مراسلا حرييا لجريدة تصدر في كانساس سيتي ، ورحل إلى الجبهة الإيطالية في أثناء الحرب العالمية الأولى ؛ لكي يرسل إليها تطورات الأحداث وأخبار المارك . أصيب بجرح خطير في هذه المارك ، لكنه شفى منه ، وكانت هذه المادة التي كتب منها رواية « وداعا للسلاح » . فبا بعد عام ١٩٢٧ . والنهج نفسه ينطبق على رواية « لمن يدق الجرس ؟ » التي كتبها عام ١٩٤٠ ، واستقى مضمونها من الحرب الأهلية الإسبانية عندما عمل مراسلا لوكالة أنباء أمريكية في إسبانيا بين عام ١٩٣٦ و ١٩٣٩ .

### الشكل الفني :

برغم الأحداث الصانبة والمادرة حول هيمينجواي فإنه لم يترك لها القيد بحيث لم يقتصر على مجرد التسجيل التاريخي أو للقال الصحفي ؛ فقد اعنى عناية بالغة بالشكل الفني لأعماله ومنحه كل الإمكانات التي تصهر المضمون في بوقته ؛ لذلك فنحن نقرأ في رواياته عن الحرب العالمية الأولى أو عن الحرب الأهلية الإسبانية ، لكن نندرك في الحال أنها لم تكن مجرد حرب معية وقعت نتيجة لظروف محددة ، بل هي صورة من صور الصراع الذي جبل عليه هذا العالم . ونحن لا يمكننا أن نتخيل هذا العالم بدون صراع ؛ لأن الحياة بدون صراع هي الموت بعينه . وفي الوقت نفسه كانت حياة أبطال هيمينجواي عبارة عن مقاومة للعدم ؛ من هنا تبدو الحتمية المنطقية للصراع الدرامي الذي أقام عليه هيمينجواي أعماله .

تأتي آخر روايات هيمينجواي القصيرة « المعجوز والبحر » التي كتبها عام ١٩٥٢ ؛ لكي تؤكد تلك النغمة الأساس التي سيطرت على كل أعماله : فالإنسان بدون مقاومة لموامل الفناء والعدم لا وجود حقيقي له . وهذا يتجلى في شخصية المعجوز الذي خرج بقاربه وتوغل في البحر ؛ لكي يصطاد ؛ إذ إنه قفى كل عمره في حرقه صيد السمك . وبالفعل يتمكن من صيد سمكة كبيرة ويبدأ في رحلة العودة وهو فرير العين بها ؛ لأن رحلته أمت ثمارها ، لكن ليس كل ما يمتناه المره يدركه ؛ فسرعان ما تخرج أسماك القرش الوحشية من مكانها البحرية ؛ لكي تنال على السمكة التي ربطها المعجوز إلى جوار قاربه الصغير الذي لم يكن يحتمل أن يحمل داخله . وبرغم كل محاولات المعجوز المستميتة لكي يطرد أسماك القرش بعيدا عن صيده الثمين فإن جهوده تذهب أدراج الرياح ولا يتبقى من السمكة سوى جمجمتها وسلسلتها الفقرية .

وربما نظرا للقارئ للتجسس إلى هذه القصة على أنها قصة ساذجة يمكن أن نحدث لأي صياد ، لكنه إذا تعمق في دلالاتها الرمزية فسيجد أنها تمثل رحلة الإنسان في هذه الحياة ؛ فهو يخرج منها بنقى حنين . لكنه يكفيه شرف المحاولة والكفاح في سبيل إثبات وجوده وكيانه ؛ فالمعجوز الذي خرج ليصطاد السمكة - عاد من رحلته اليائسة وهو أشد إيمانا أنه لا حياة بدون كفاح ومقاومة ، وأن الاستسلام لليأس هو الموت بعينه . وعليه أن يختار بين أن يعاود المحاولة مها كانت النتائج المترتبة عليها ، وبين أن يستسلم لضررات القدر للتمثلة في هجمات أسماك القرش على صيده الثمين ، وقضية الإنسان الكبرى تتمثل في أنه لا يملك اختيارا ثالثا بين هذين الاختيارين . يضيق بنا المجال هنا لتعرض لكل القصص القصيرة التي كتبها هيمينجواي ، لكننا نستطيع القول بأنه بدون

تدقيق التشكيل الرمزي الكامن وراء الأحداث للمادية لا يمكن أن نفهم أدب هيمنجواي على الإطلاق . هنا تبرز ضرورة استيعاب كل الدلالات الرمزية الكامنة وراء شخصياته ومواقفه : فإذا أخذنا قصته القصصية « العجوز عند القنطرة » على سبيل المثال فسنجد أنها تجمع في داخلها كل الرموز التي تدل على الدمار الذي نشرته الحرب الأهلية في كل إسبانيا ، أما إذا عجز القارئ عن الإمساك بالصور الرمزية والقنطرة والحيوانات الأليفة التي تحدث عنها فإن القصة تتحول إلى ( حدوتة ) ساذجة بل تافهة للغاية ، يبدو أن هذه الدلالات الرمزية للتمثلة والإيماءات الدرامية للتنوعة كانت سببا في أن يسيء بعض النقاد فهم أدب هيمنجواي كما فعل الناقد ويندهام لويس الذي شن عليه هجوما لا يمت للنقد التحليلي بصلة في كتابه « رجال بلا فن » الذي صدر عام ١٩٣٤ ، لكن مرور الزمن ثبت أن العيب لم يكن في هيمنجواي ، بل كان في ويندهام لويس الذي لم يستطع استيعاب الأبعاد الرمزية والصور الدرامية في روايات هيمنجواي . لذلك تبوأ أعمال هيمنجواي القصصية والروائية مكانتها المرموقة ، ليس في الأدب الأمريكي فقط ، بل في تراث الأدب العالمي كله .

(١٨٦٢ - ١٩٣٧)

إديث وارتن أديبة أمريكية مارست كتابة الرواية والقصة والشعر والنقد ، ساعدتها عائلتها الثرية على التنقل بين عواصم الحضارة الأوروبية مما كان له أثر كبير على النظرة الناضجة والشاملة التي ميزت معظم قصصها ورواياتها ، فلم تهرها المظاهر الاجتماعية الحاددة التي تميزت بها طبقتها الأرستقراطية التي تعتبر الأدب أحد هذه المظاهر ، بل اتخذت من كتاباتها ضياءً كاشفاً عرّت به كل مظاهر الزيف والخداع والتفاهة التي تسيطر على سلوك هذه الطبقة الاجتماعية . وعلى الرغم من عدم تعاطف القراء الذين أدمنوا الرومانسية المسرفة في العاطفة مع أفعالها - فإنها قوبلت بالاحترام والتقدير من كل مثقفي عصرها ، وما زالت قصصها مقروءة حتى الآن ، لأنها لم تقف عند حدود التصوير القوئوغرافي للفترة الاجتماعية التي عاشتها ، بل اختبرتها بحثاً عن العوامل الأخلاقية والسيكولوجية للتحركة فيها ، وهي العوامل المرتبطة بالنفس الإنسانية في خصائصها الثابتة أكثر من ارتباطها بالمرحلة الاجتماعية في مظاهرها المؤقتة . وقد اعترفت إديث وارتن أن أستاذها في هذا المضمار كان الروائي الأمريكي الكبير هنري جيمس الذي تأثرت بكل من المضمون والشكل عنده . ويتفق كثير من النقاد على أن إديث وارتن استفادت كثيراً من هنري جيمس ، ولكنها لم تصل إلى مستواه الريادي غير التقليدي .

ولدت إديث وارتن في مدينة نيويورك ، لم تتلقَ بحدارس معينة لأن أسرتها الثرية كانت قادرة على إحضار المدرسين إلى منزلها ، وعلى سبيل إكمال تعليمها أوفدتها أسرتها إلى أوروبا للقيام بالحج التقليدي الذي أغرم به اللثقفون الأمريكيون منذ منتصف القرن التاسع عشر . ظلت إديث تنتقل بين العواصم الأوروبية حتى بعد زواجها عام ١٨٨٥ ، ثم تحولت معها إلى استقرار شبه دائم في أوروبا حتى ١٩٠٦ عندما استقرت نهائياً في فرنسا ، وكانت في المرحلة السابقة قد بدأت تشق طريقها في دنيا الأدب ككاتبة قصة قصيرة ، لكنها تحولت إلى كتابة الرواية الطويلة ، فكتب رواية « وادي العزيمه » ١٩٠٢ . و« بيت الهجعة » ١٩٠٥ ، و« ثمرة الشجرة »

١٩٠٧ ، و «تقاليد بلدنا» ١٩١٤ ، و «عصر البراءة» ١٩٢٠ وهذه هي أشهر رواياتها التي أوضحت لها مكانا مرموقا على خريطة الرواية العالمية . أظهرت إديث وارتن تمكنا فكريا وفنيا سواء في كتابة القصة القصيرة أو الرواية الطويلة ، بل استفادت من إمكاناتها في قصتها الطويلة أو روايتها القصيرة «إيثان فروم» التي كتبها عام ١٩١١ .

كانت صداقتها لهنرى جيمس من الصداقات المفيدة لها في ممارستها للأدب ، فقد امتدت لفترة طويلة ، وزودتها بحاسة نقدية ساعدتها على التحكم في الشكل الفني لأعمالها ، وعلى التركيز على العلاقات الأخلاقية والثقافية للتشابكة بين الناس في حياتهم اليومية . عيّرت عن أثر هذه الصداقة الثمرة في كتابها النقدي التحليل «تأليف الرواية» ١٩٢٥ ، وفي سيرتها الذاتية التي كتبها عام ١٩٣٤ بعنوان «نظرة إلى الخلف» وفيها حلات الجوانب المثيرة التي لا يعرفها أحد في حياة هنرى جيمس . أما عن ممارستها للشعر فقد أصدرت عام ١٩٢٦ ديوانا بعنوان «اثنتا عشرة قصيدة» لكن شهرتها قامت أساسا على إنجازاتها الروائية والقصصية : نشرت عام ١٨٩٩ أول مجموعة قصص قصيرة لها بعنوان «اللبل الأعظم» وأنتبتها في العام التالي رواية قصيرة «الحلح» التي ظهر فيها أثر هنرى جيمس واضحا في التركيز على القيم الأخلاقية والسلوكية بدون وعظ أو إرشاد أو تقرير مباشر ، فقد تجسدت هذه القيم المجردة في مواقف درامية متتابعة لم تتدخل فيها الكاتبة بصفة شخصية . في رواية «وادي العزيم» تتخذ إديث وارتن من إيطاليا القرن الثامن عشر خلفية تاريخية ووصفية لأحداثها ، وتجسد الصراع الدرامي الذي دار في أواخر القرن بين التيارات الملحدة التي نبتت من آراء روسو وفولتير وبين المعتقدات القديمة المحافظة الراسخة . وعلى الرغم من الخلفية التاريخية فإن التاريخ لم يؤد دورا حاسما ، لأن إديث وارتن ركزت أساسا على فكرتها التي تقول : إن النهاية المأسوية هي القدر المتركب بكل من يخرج عن نطاق التقاليد المتعارف عليها ! تجسد هذه الحقيقة في شخصية بطلها دكتور أودو الذي يعتنق الآراء الجديدة ، ويسعى جاهدا للتخفيف من آلام شعبه وحيرته البالغة . تتمر تمايمه بالفعل ، فيقتبلها الجمهور ، لكنه لا يستطيع التخلص من جذوره الفكرية القديمة التي تطفو تدريجا إلى السطح مرة أخرى ، فتبدو اتجاهاته المحافظة أمام الجميع ، ومن ثم يتكشف لهم تناقضه ، مما يؤدي إلى عزله ونفيه . تختبئ الحكمة أيضا على شخصيات فولتير ابنة الفيلسوف المنفى التي أحبته وكرست حياتها له ، لم يكن يستطيع أن يتخيل حياته بدونها بعد أن أنقذها من دير للرهبانيات ، لكنها تموت في النهاية برصاصة كان هو المقصود بها ! وقد نجحت رواية «وادي العزيم» ونجاحا شديدا ، وتحولت إلى فيلم سينمائي عام ١٩٤٥ .

في رواية «بيت البهجة» تركز إديث وارتن الأنواء على المجتمع الراق في نيويورك ، وهو المجتمع الذي عاشت فيه وخبرته جيدا ، واكتشفت فيه التناقض الحاد بين مظهره البراق وبين جوهره التافه الزاخر بالادعاء من خلال شخصية بطلها ليلي بارت التي تجسدت فيها المخاطر التي يتحتم عليها مواجهتها بحكم خروجها عن إطار التفكير الاجتماعي السائد : نشأت ليلي بارت في عائلة فقيرة ، لكنها حرصت على الزواج من شاب ثرى ، لكي تخرج من هاوية الفقر . تسير الأمور على غير ما يرام عندما تتورط مع رجل آخر يبتز أموالها ، وتتهم ظلما وعدوانا بالتورط مع زوج امرأة أخرى : عندئذ تدرك أن هذا المجتمع الراق ليس راقيا بالمرءة ، بل غابة مملوءة



بالروحش ! فتمزله نهائيا ويقتنع محلا لبيع القيعات ، لكنها تشعر أن حياتها فقدت كل معنى لها فتشتغل في اللحظة التي يصل فيها نفسها الرجل الذي أحبه من كل قلبها ، لكي يعرض عليها الزواج والاستقرار النهائي . وعلى الرغم من الخلفية الاجتماعية المتضاربة مع مواقف الرواية فإن المؤلفة تركز على الجوانب التراجيدية لشخصياتها ، وهى الجوانب المرتبطة بالنفس البشرية ، لذلك كانت المكانة الرفيعة التي تمتع بها الرواية بين الروايات العالمية .

في رواية « إيثان فروم » للقصة يتكثف الجانب التراجيدي من خلال عنصر القدر المتسلط على الشخصيات كالسيف . اعتبر النقاد هذه الرواية أعظم أعمال إديث وارتن على الرغم من عدم إيمانها بشخصيا بهذا الرأي . تدور أحداث الرواية في مزرعة جرداء قحلاء . . في هذا الجو الكتيب يقع إيثان فروم في غرام ابنة عم زوجته التي تتردد حالتها النفسية بين التوتر الحاد والاكتئاب الشديد ، وكان اسمها ماتي سيلفر ، أما زوجته زينا فتتخذ موقفا حاسما عندما تطرد ماتي التي لا يستطيع إيثان العيش بعيدا عنها ، فيقرر الحروب معها . في طريقها إلى محطة البلدة تطفى عليها موجة عارمة من الرومانسية ، فيعقدان العزم على تفضيل الموت على الانفصال والزحيل ، لكن حتى الرغبة في الانتحار لا تتحقق لها ، فبدلا من أن تتزلق بها زحافة الجليد إلى الهاوية ، تصطدم هي وشجرة ويصابان بالرج الذي يقعدهما تماما عن الحركة . بذلك يصبحان مرة أخرى تحت رحمة زينا التي حاولا الهرب منها وكأنها القدر الذي لا تكافك منه . هكذا تنجح إديث وارتن في تجسيد كل أحاسيس الإحباط والضيق والحقد والغيرة والتضحية . تنهى الرواية وزينا تقوم بتبريض القيعين بطريقة مخلصه لكنها لا تخلو من الإحساس بالتشفي والانتصار .

في رواية « تقاليد بلدنا » لا تتماثل إديث وارتن وشخصياتها بالمره ، بل تقف بصلاية فكرية واضحة ضد كل اللا أخلاقيات التي تتحكم في تصرفاتها : فالبطلة أنداين سبراج فتاة جميلة ساحرة ، لكنها صممت على تسليق طبقات المجتمع بلا هوادة أو رحمة . كان هدفها الأساس بلوغ قمة الهرم الاجتماعي بأية وسيلة ممكنة . ومن خلال المرور بعملية الزواج والطلاق عدة مرات تحصل فعلا على الثروة التي حلمت بها ، والألقاب الأرستقراطية التي عاشت من أجلها . وقد وضع من خلال شخصية البطلة لشمتراز المؤلفة من سلوك سكان الغرب الأوسط الأمريكي وعاداتهم وتقاليدهم التي تتمثل فيها حياة محدثي النعمة الذين أعصمهم القيم المادية ، وأفقدتهم كيانهم الروحي والفكري .

برواية « عصر البراءة » فازت إديث وارتن بجائزة بوليتزر وفيها تعالج مضمونها الأثير الذي وجدناه نفسه من قبل رواية « بيت الهجة » والذي يدور حول حياة الطبقة الراقية في نيويورك في السبعينات من القرن الماضي . تقدم الرواية صورة حافلة بالسخرية والتكلم من القيم التي تحكم هذه الطبقة من خلال الزواج الذي تم بين نيولاند آرثرش وماي ويلاند على أساس من قيم الطبقة التي لا تريد عن طوقس القبيلة البدائية في شيء . فهي تربط الجميع إلى محورها ، ولا يستطيع أحد الخروج من فلكها ، لذلك فإن الانجذاب الذي يحس به آرثرش تجاه ابنة عم زوجته غير التقليدية لا يثير في نفسه أى إشباع أو اقتناع . لأن الاثنين لم يخرجوا من فلك الطبقة

الاجتماعية بكل قيمها وتقاليدها التي تمنع مثل هذه الأحاسيس غير المحترمة ، بذلك تؤدي الطبقة دور القدر في المجتمع الحديث ،

تميزت قصص إديث وارتون القصيرة بالنظرة نفسها إلى الزيف الاجتماعي الذي قد يهر معظم الناس التقليديين . في قصة « إكسنبو » ١٩١٦ تسخر من المجتمع الأرستقراطي ممثلا في مجموعة من النساء اللاتي تجتمعن حول مائدة الغذاء في أحد الأندية الراقية ، ولكي تمرى جهلهن وتفضح غباهن تطرح إحداهن التي تتميز منهن بالذكاء والثقافة - تطرح موضوعا للمناقشة يمثل في إكسنبو الذي تتظاهر النسوة بمعرفة كل شيء عنه ، لكنهن يكشفنه في نهاية القصة أن إكسنبو هذا ليس سوى مجرد نهر في البرازيل .

هكذا استطاعت إديث وارتون أن تخلق عالما روائيا خاصا بها ، لم تؤثر نظرتها الاجتماعية والأخلاقية المميزة على روائياتها وقصصها تأليفا سيئا يجعل منها مجرد نسخ متكررة بالأفكار نفسها ، أو بتحويلها إلى وعظ أخلاقي موجه إلى جمهور القراء ، فقد حرصت إديث وارتون على القيم الجمالية للشكل الفني عندها ، بحيث لم تدخل أى موقف أو أية شخصية في عملها إلا إذا كانت لها وظيفة درامية محددة . هنا يبرز الأثر المفيد لهنرى جيمس عليها ، وإن كان النقاد قد اتهموها بأنها أكثر مباشرة وتقليدية منه ، لكن هذا لا ينفي مقدرتها الفنية الناضجة على خلق عالم روائى متميز يحسد الجوانب المتعددة لنظرتها المحددة تجاه المجتمع والكرون والأحياء .

روبرت بن وارن من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين خاضوا عدة مجالات أدبية : كتب الرواية وقرض الشعر ، وله آراء وأبحاث نقدية ساهمت بدور كبير فيما يسمى بمدرسة النقد الجديد التي تزعمها جون كروانسم وآلن تيت وكلينث بروكس . أما عن رواياته فلها خلفية تاريخية وسياسية وأخلاقية عريضة ، لكنه لا يترك هذه الخلفية تسيطر على الشكل الفني لروايته حتى لا تتحول إلى مجرد تسجيل تاريخي ، أو تحليل سياسي ، أو إرشاد أخلاقي ! فهو يعتقد أن من حق الروائي أن يستخدم أية مادة خام في رواياته طالما أنه قادر على إخضاعها لحتميات البناء الدرامي لها ، أما أشعاره فلم يكن لها البناء للمأسك القوي نفسه برغم وعيه بكل معايير النقد الحديث ، وبرغم انتقاله إلى « الجماعة الحاربة » التي تكونت من شعراء الجنوب الأمريكي . ربما كانت السمة المميزة لشعره أنه كان متأثراً بالشعراء الميتافيزيقيين إلى حد كبير . ويبدو أنه انساق وراء سطوحات الروح والعاطفة للميزة لهذا اللون من الشعر ، مما جعله يخرج في بعض الأحيان عن الإطار الدرامي لقصائده ، كان هذا المضمون الخصب سبباً في تحويل قصيدته المردية الطويلة « شقيق التنين » ١٩٥٣ إلى مسرحية أنتجت بالفعل . وعلى الرغم من أن روبرت بن وارن يُعد من رواد مدرسة « النقد الجديد » فإنه بنى وجود شيء يُدعى مدرسة « النقد الجديد » وذلك في مقابلة صحفية أجراها معه رالف إليسون ويوجين ولتر لمجلة « باريس ريفيو » . سأله الصحفيان عن اهتماماته في مجال الشكل والمضمون وخاصة تلك التي يشترك فيها والجماعة التي ينتمى إليها فقال :

« في اعتقادي أنكما تقصدان الشعراء الذين يطلقون عليهم اصطلاح « الجماعة الحاربة » في ناشفيل : آلن تيت ، وجون كروانسم ، ودونالد ديفلسون ، وماريان مور . إلخ ، لكنني في واقع الأمر لا أعلم تماماً ما الذي كانت تشترك فيه هذه الجماعة ؟ يبدو أن هناك مغالطة أكبر في افتراض أن هناك برنامجاً محدداً ومنهجاً مميزاً

« الجماعة المارين » ، فليس ثمة اتفاق بينهم على اتجاهات معينة ، بل كان الوضع على النقيض من ذلك تماماً حيث كانت هناك اختلافات جذرية بينهم في المراجع والنظرة الجمالية . لعلهم يرتبطون فقط بمحدود البقعة الجغرافية وقرص الشعر . أما ما عدا ذلك فكان بعضهم أساتذة ، وبعضهم رجال أعمال وأحدهم مصرياً ، وغالبيتهم طلاباً ودارسين . كان اللقاء بينهم يتم بصورة غير رسمية لمناقشة بعض المشكلات الفلسفية وتبادل إلقاء القصائد على مسامع الحاضرين ، كان بعضهم يعتبر المسألة مجرد هواية بالنسبة لأعمالهم الرئيسة ، أما في حالة بعضهم الآخر مثل تيت فقد كان الشعر عندهم مسألة حياة أو موت . هكذا يتضح أن نشاطهم لم ينضج لأي منهج أو مدرسة . وقد تمثل الرابط الوحيد بينهم في الاهتمام المشترك والاحترام المتبادل . بالإضافة إلى عزلتهم الإقليمية على ما اعتقد . »

لكننا لا نتفق تماماً مع وارين في تحليله هذا لأن أعضاء هذه الجماعة كانوا يشتركون في سمات فكرية وفنية مميزة ، منها على سبيل المثال : الإصرار على استقلال الشعر عن الأمور الجارية والمؤقتة في المجتمع ، فالشعر خلق وإبداع وليس مجرد صورة أو مرآة لأحداث الحياة اليومية للإنسان ، كما يشترك أعضاء هذه الجماعة في التركيز على الجانب الروحي والميتافيزيقي وعالم ما بعد الموت ، وعلى المستوى السياسي والاقتصادي والاجتماعي ، فهم يرفضون النظم الشمولية وعلى رأسها الماركسية ، هكذا يتضح لنا أن أعضاء تلك الجماعة لم يكونوا مرتبطين فقط بالجغرافيا والشعر كما ادعى وارين الذي تبين أعماله هو شخصياً مدى الارتباط الفكري بينه وبين جماعة المارين .

#### حياته وإجازاته :

ولد وارين في مدينة جثري بولاية كنتكي : تلقى تعليمه العالي في جامعة فاندربيلت وجامعة ييل ، ثم جامعة أوكسفورد على حساب منحة من منح سيسيل رودس . بعد تخرجه شغل كرمي أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة لويزيانا عام ١٩٣٤ ، ثم في جامعة مينسوتا عام ١٩٤٢ عندما حصل على جائزة شيللي التذكارية للشعر ، كما رأس تحرير مجلة « سلدون ريفيو » ثم عين أستاذاً للدراما بجامعة ييل في الفترة بين عامي ١٩٥١ و ١٩٥٦ وابتداء من عام ١٩٦١ شغل كرمي الأستاذية في الأدب الإنجليزي .

أما أول إنتاج له فكان في السيرة الذاتية بعنوان « جون براون : صنع شهيد » ١٩٢٩ . في الشعر كان أول دواوينه : « ست وثلاثون قصيدة » ١٩٣٥ ، و« إحدى عشرة قصيدة حول نفس الموضوع » ١٩٤٢ ، ثم « قصائد مختارة » ١٩٤٤ و« شقيق التنين » ١٩٥٣ . في مجال الرواية كتب « مسافر الليل » ١٩٣٨ ، و« عند بوابة السماء » ١٩٤٣ ، و« كل رجال الملك » ١٩٤٦ ، و« كفاني يا دنيا ويا زمن » ١٩٥٠ ، و« عصبة الملائكة » ١٩٥٥ ، و« الفيضان » ١٩٦٤ وروايات أخرى ، كما أن له مجموعة قصصية بعنوان « السيرك في الطابق الأعلى » ١٩٤٨ . كان قد فاز بجائزة بوليتزر بعد نشر روايته « كل رجال الملك » ، وكانت تحويلاً لمسرحية « كبرياء الجسد » التي كتبها عام ١٩٤٠ .

بالنسبة لإنجاز وارين في مجال الأبحاث النقدية - فقد كتب عشر دراسات صدرت في كتاب بعنوان « مقالات مختارة » كالآتي : « الشعر الخالص والشعر غير الخالص » ١٩٤٢ ، و« السراب الكبير : كوزناد

ورواية نوسترومو ١٩٥١ ، و«وليم فوكنر» ١٩٥٠ ، و«إيرنست هيننجواي» ١٩٤٧ ، «موضوعات روبرت فروست» ١٩٤٧ ، و«التورية الساخرة : كاترين آن بورتر» ١٩٥٢ ، و«الحب والانفصال عند إيدورا ولتي» ١٩٤٤ ، و«كلمة عن هاملت توماس وولف» ١٩٣٥ ، و«ملفيل الشاعر» ١٩٤٥ ، و«قصيدة خيال خالص : تجربة في القراءة» ١٩٤٦ .

يمجد وارين مفهومه للتقد الحديث في مقبته لهذه اللقائات فيوضح أن الناقد لابد أن يمارس قدرته العقلية ، وإدراكه للتنسيق الجمالي ، ولاحيته في إلقاء الأضواء الموضوعية على محاسن ومساوى العمل المطروح للتحليل ، فكل هذه العناصر تلتقي فيها بسميه بالبصيرة النافذة التي تخترق الشكل والمضمون في جولة واحدة وصولاً إلى الهدف الفكري والفتى للأديب ، فهي القدرة على الرؤية من زوايا متعددة مختلفة في آن واحد ، وبها يستطيع الناقد أن يلم بطبيعة العمل الفني ومعناه ، وكيف خرج إلى حيز الوجود ؟ وعلاقته بالعالم الذي صدر عنه منذ كان مجرد فكرة أو إحساس ، والحيز الذي يشغله الآن بعد أن تكامل وأصبح نابضاً بالحياة ، وهي حياة تجمع بين الوجود الذاتي لجسمه المحدد ، وبين الوجود الكوني مكثفاً في شكله الفني . وعلى الرغم من كل هذه الأسلحة التي يتحتم على الناقد أن يستخدمها فإن وارين يرى أن العمل الفني الناضج الحي لا يمكن أن ينضج تماماً لأي منج نقدي بالذات ، لأن هذا المنج مها كان عميقاً وشاملاً فإنه لا يخرج عن كونه مجرد معيار أو قالب على حين أن الحياة التي يضج بها العمل الفني لا يمكن أن تنضج كلية لئلا هذا المعيار أو القالب . في هذا يتفق وارين مع رولاند بارنز في كتابه «التقد والحقيقة» عندما يقول : إنه مها ذهب النقد في تحليل العمل الفني أوحى بفسره - فإنه يحفظ دائماً بسرّكامن مستتر في أعماقه ، ولا يعنى الإصرار على كشف هذا السرّوى تجريد العمل الفني من إمكان إضافات جديدة ، وأحياناً يعنى قتل الروح النابضة داخله وتحويله إلى مجرد جثة ممددة على مشرحة النقد .

تتضح هذه الفكرة بصورة محددة في مقالة وارين «الشعر الخالص والشعر غير الخالص» عندما يؤكد أنه من الشاذ أن يكرس الناقد قلمه تماماً من أجل إعلاء شأن النظرية النقدية التي ينادى بها ، لأنه عند تطبيقها على الأعمال الأدبية المختلفة سيكتشف أنها غير قادرة على احتوائها تماماً ، وخاصة إذا كانت النظرية قائمة أساساً على فكرة سيكلوجية فقط أو أخلاقية ، أو شكلية ، أو تاريخية ، أوحى كل هذه الأفكار مجتمعة . والناقد الواعي هو الذي يدرك استحالة أن يستغند تفسير بمفرده كل منابع القصيدة ، لذلك تتركز مهمته النقدية في إلقاء الأضواء الموضوعية على نواحي الخصب الفكرية والفنية فيها ، وما تحويه من دلالات وتلميحات وتأويلات ، أى أن كل ما يريد أن يفعله هو أن يمنح القصيدة فرصة أخرى ، لكي تعرض فيها قوتها السحرية الخفية المشتملة في جوهر الشعر ذاته ، وبذلك يساعد القارئ على الاقتراب بقدر الإمكان من منابع الجمال فيها ، ويتحتم على الشاعر أن يخرج نفسه تماماً من التجربة حتى يستطيع الحكم عليها . وهو الحكم الذي يعتمد على الذاكرة أو مما تبقى في نفسية الناقد من تأثره بها . وهذا التأثير ذاته دليل على قيمة التجربة ، ويؤكد في الوقت نفسه علاقة التجربة الشعرية بالنظام للتكامل للحياة الإنسانية ، بل إن قيمتها تنهض على موقعها ومدى الإضاءة التي أعجزتها تجاهاه ، فكل عمل فني توسيع لرقعة التقاليد الأدبية السابقة عليه ، وإذا تحول إلى شيء منزول داخل ذاته بحيث

يفقد الصلة بهذه التقاليد فإنه يفضى على نفسه بالموت ! هذا يحتم على الناقد أن يوضح للقارئ الصلة بين العمل الأدبي وغيره من الأعمال الأدبية السابقة أو المعاصرة له فالأعمال الأدبية تكون فيها نمطا مستقلا متكاملا يتأثر فيه الجديد بالقديم ، والقديم بالجديد ، كما يقول ت . س . إليوت ، لذلك فإنه يفترض فى الناقد أن يستندم إلى جانب التحليل أداة أخرى هى المقارنة ليحدد التقاليد الأدبية التى يتشعب إليها الكاتب ، وبين إلى أى مدى أضاف الكاتب إلى هذه التقاليد ؟ وبذلك يوضح العمل الأدبى فى موضعه الصحيح بالنسبة لغيره من الأعمال الأدبية فيزداد إدراكنا له كما هو على حقيقته ومن ثم يساهم الناقد فى خلق جمهور من القراء على قدر من الوعي الأدبى السليم والتذوق الفنى الناضج .

### الإضافات الروائية :

فى دراسة مستفيضة بعنوان « معنى روايات روبرت بن وارين » يقول الناقد إريك بتلى : إن وارين يعد من أعظم الروائيين الأمريكيين الذين ظهروا منذ العشرينيات ، فهو يملك رؤية متكاملة وفلسفة محددة تجعل من رواياته أعمالا ذات شخصية مميزة بحيث تتكامل جوانب هذه الرؤية ، وتتأكد فى رواية بعد الأخرى . تتركز فلسفة وارين فى بحث كل شخصياته عن معنى وجودها ، وعن إدراك حقيقة ذاتها . وتنبع مأسى الإنسانية كلها من عجز الإنسان فى أحيان كثيرة عن الوصول إلى هذا النوع الحيوى من المعرفة . قد تبدو هذه الحقيقة بدئية ومباشرة وبسيطة ، لكنها عندما تدخل مجال التطبيق العملى فإنها تتحول إلى معادلة صعبة بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان . كانت أولى رواياته « مسافر الليل » تجسيدا لهذه الرؤية على نطاق واسع من خلال شخصية « مسر » من « المحامى من كنتكى والبالغ من العمر الأربعين ، فقد انضم إلى جماعة من المتطرفين قامت بالقضاء على محصول التبغ الذى يملكه جيرانهم المرافضون الانضمام إلى اتحاد مقترح لتجار الجملة الذين يهدفون إلى احتكار تجارة التبغ . لا يقنع المتمردون بالغارات التى كانوا يشنونها على حقول التبغ ومخازنه ، بل يكونون جيشا نظاميا يزحفون به على مدينتين مجاورتين ، لكن فرق الحرس القومى تقف لهم بالمرصاد ، وتوقع بهم شر هزيمة . وكان مسر » من « من الذين فقدوا حياتهم فى هذه المعارك .

وإذا كانت الرواية محتشدة ظاهريا بكل عوامل الإثارة والتأمر التى يغم بها قارئ التسلية فإن جوهرها الحقيقى يدور حول بحث مسر » من « عن معنى وجوده وحقيقة ذاته . لقد حاول أن يجد ذاته فى الآخرين من أمثال السناطور توليفر الذى أقحمه فى الحياة العامة . بل كان توليفر نفسه يفتقدها قليلا . ولكنه كان قادرا على التظاهر أمام الآخرين بهذا المذهب البراق الذى طلالا خدعهم به ، وأولهم مسر » من « . فلم يكن يمتلك الكيان الذاتى الذى يمكنه من مواجهة الحياة . ومن هنا كانت المصائب التى توالى عليه ! وأصبحت الكراهية هى العلاقة الفريدة بينه وبين الآخرين لدرجة أنه يقرر قتل توليفر نفسه ، ولكنه يجد نفسه عاجزا عن القيام بهذه المهمة . لقد انتهت حياته أدبيا قبل أن تنقضى عليها القوات المطاردة ماديا . وموت « من « دون أن يعرف حقيقة نفسه ، ودون أن يحقق كيانه أو يعرف معنى وجوده الذى طلالا هث فى أعقابها . كانت مأساته أنه سار دائما فى الطريق المسدود ، ولذلك كان يبحث عن سراب قضى على حياته بالفعل .

ليس معنى هذا أن كل شخصيات وارين تموت جاهلة تماماً بحقيقة وجودها ، فهناك الذكور ماكلونالد الذى يمثل جبل الرواد الأول ، والذى هرب إلى الغرب عندما أحس أن الحياة في الجنوب توشك أن تصيبه بالاختناق . وهناك أيضا الكابتن تود أحد خيراء الحرب الأهلية والذى طلالا آثار حرد « من » وغيرته بسبب ثقته البالغة بنفسه ، كما نجد ويلي براودفيت ذلك الفلاح اللغافر الجريء ذا الإيمان الذى لم يرتزعز بالله ويقوانين هذا الكون . لقد وضع وارين هؤلاء وغيرهم في مواجهة القشل الذريع الذى تجسد في شخصية مستر « من » . لم تكن هناك شخصيات على شاكلة « من » إلا السناطور توليفر وابنه عم « من » العانس التى تدعى مس إيانث سبراج . حتى في علاقته النسائية كان « من » فاشلا سواء مع زوجته أو مع عشيقته ! لقد عجز عن الاتحاد مع الآخرين في أية صورة من صور الاتحاد وهى النعمة التى وجدناها نفسها في قصيدة وارين « الرؤيا » والتى توضح أن الإنسان لن يتلوق طعم الحب إلا إذا أدرك الحدود الفاصلة بين الاتحاد والانعزال . كانت أماسة « من » أنه لم يعرف الاتحاد مع نفسه ، فكيف إذن يعرف الاتحاد مع الآخرين ؟ لقد عجز عن أن يحيل حاضره امتدادا ناجحا لماضيه الفاشل ، وفقد في الوقت نفسه القدرة على الإيمان بالمستقبل ، ففي حياة الإنسان لا يوجد ذلك التضميم الافتراضى الذى يحيل الزمن إلى ماض وحاضر ومستقبل ، فالحياة هى نفسها وحدة واحدة حتى إذا عجز الإنسان عن الاتحاد مع ذاته .

في رواية « عند بوابة السماء » يسجد وارين تنويحات جديدة على النعمة الأساسية التى وردت من قبل في رواية « مسافر الليل » لكن التكثيف يختلف من ناحية توزيع الأضواء على الشخصيات : فالروائي يهتم بهم كلها على قدم المساواة ، ولا يركز اهتمامه الأساس على البطل : أى أنه يحاول الوصول إلى الوحدة الدرامية الصعبة التى تعتمد على تداخل المواقف والمشاهد في ثنايا النسيج الروائي للمواكب للفكرة الأساسية بدلا من الوحدة السهلة التقليدية التى تعتمد على شخصية رئيسة وشخصيات ثانوية تدور في فلكها . ويتغذى وارين من كل حيل الخيال والرومانسية حتى لا يخلق أى حاجز بين الشخصيات والقراء بهدف أن يجد القراء أنفسهم في الشخصيات . يقول إيريك بتلى : إنه بسبب هذه الشخصيات الحية والمقنعة أصبحت الرواية في منتهى الصديق القفى حتى إذا كانت مجرد صورة للحياة في أمريكا المعاصرة ، لكن طموح وارين لم يقنع بهذا وجدد المضمون في بناء درامى متناسق .

تقول الناقدة إيرين هندرى في دراسة لها عن الروائين الأولين في مجلة « سيوان ريفيو » عدد شتاء ١٩٤٥ : إنه إذا كان مستر « من » في « مسافر الليل » قد اتجه إلى الآخرين بحثا عن ذاته ، وكان الفشل والإحباط في انتظاره - فإن سليم ساريت في « عند بوابة السماء » قد اتجه إلى داخل نفسه بحثا عن معنى وجوده ، لكنه فشل بالدرجة نفسها . وإذا كان « من » قد حقق بعضا من ذاته في القيام بأعمال الوكالة عن السناطور توليفر فقد فشل ساريت تماما في أن يجد أى معنى لوجوده ، وانتهى كقتال : أى أن وارين يريد أن يقول : إنه إذا كان الاندماج مع الآخرين بكل السبل زائرا بالفشل والإحباط والمخاطر فإن هذه العوامل تتضاعف في حياة العزلة والانغلاق على النفس ، لذلك تعتبر إيرين هندرى أن رواية « عند بوابة السماء » امتداد للنعمة التى وردت هى نفسها في « مسافر الليل » ، ولكن بتروية جديدة ، فقد حل سليم ساريت محل مستر « من » في حين يعاود السناطور توليفر

ظهوره ، ولكن مع حيوية أكثر في شخصية رجل الأعمال يوجان ميردوك . يمثل ويللي براودفيت النعمة المعارضة لأخشي ويندام ، لكن ييلور الاثنان روح البراءة للمنطقة والتي تبدو أكثر أصالة من الشخصيات المتصلة والمثقة والمادية .

يتركز التطور الدرامي لشخصيات وارين في المدى الذي تتحرك فيه نحو إدراك حقيقة ذاتها ، فبعض منها لا يتحرك إطلاقا ، وبعض آخر يتحرك ولكنه لا يصل . كل هذا بسبب الحياة المتقطعة التي تعيشها الشخصيات ، وهي متقطعة لأنها تنور على الماضي ، لكنها تفشل في تحقيق ذاتها في الحاضر ، ومن ثم فهي فاقدة للأمل تماما في المستقبل ، لذلك فإن عنوان « عند بوابة السماء » يحمل كثيرا من التهمك والسخرية لأن الشخصيات لم تصل إلى أبعد مسافة من هذه البوابة ! كانت حياتها الجحيم بعينه ! وإذا كان الليل بكل صوره هو الجو الرمزي العام لرواية « مسافر الليل » فإن العنق هو الصورة العامة لرواية « عند بوابة السماء » . هذا المنهج الفني اكتسبه وارين في دراساته النقدية وإنجازاته الشعرية التي تحمّل تحويل العمل الأدبي إلى تجربة نفسية حية من خلال خلق جو خاص به .

في رواية « كل رجال الملك » التي كانت تحويلا روائيا لمسرحية « كبرياء الجسد » التي كتبها وارين عام ١٩٤٠ يقدم المؤلف بلورة مكثفة لنغمته الرئيسة والمفضلة التي تمثلت في المسرحية من قبل . يبدو أن وارين كان يمارس مهاراته في مجال الشكل الفني عندما قام بهذه المحاولة النادرة ، لأنه من المتباد أن تعد الرواية إعدادا مسرحيا لتنتج فيها بعد ، أما أن تتحول للمسرحية إلى رواية وبالكاتب نفسه فهذه محاولة رائدة في مجالها ، ونجاسة أن البناء الدرامي لكل من المسرحية والرواية كان متقنا ومتناسقا إلى حد كبير . كان المضمون امتدادا للروايتين السابقتين ، ولكن بتنوية جديدة تمثلت في أن البطولة عقدت لذلك النوع من الرجال من أمثال الساتوره توليفر ويوجان ميردوك ، وتجسدت في شخصية حاكم الولاية ويللي ستارك الذي أصيب بمرض العصر الذي يدفع البشر إلى الجري وراء القوة للمادية في كل مظاهرها على حين يمانون من الخواء الروحي داخلكم في أبشع صورة . بل يمارسون الكبت والإرهاب على الذين يقعون تحت سطوتهم ، ويتمتعون في الوقت نفسه بالامتلاء الروحي الذي حرّموه .

وعلى الرغم من أن روبرت بن وارين استوحى مضمون روايته من حياة هيوز لونيغ (١٨٩٣-١٩٣٥) الذي كان حاكما لولاية لويزيانا ، وتبين اتجاهات دكتاتورية أدت إلى اغتياله على سلم مجلس ولايته بعد أن أعلن ترشيح نفسه لرياسة الجمهورية في الانتخابات التالية - فإن وارين استخدم هذه القصة كمجرد مادة خام لتجسيد مأساة الإنسان الذي يمتلك الحرية والثقة المطلقة في نفسه في سيطرته على الآخرين على حين يفشل في السيطرة على ذاته الجامحة ، لأن قوته المادية لم تكن قائمة على فكرة إنسانية شاملة ، ويبدو أن فلسفة وارين التي بدت من قبل سواء في شعره أو في نثره قد وجدت أخيراً العمل الذي يعتبر تجسيدا حيا وشاملا لكل جوانبها ، وإذا كانت هذه الفلسفة قد بدأت منذ القدم مع أرسطو الذي قال « أعرف نفسك » وأن جميع فروع المعرفة تبدأ بمعركة النفس فإن هذه الفلسفة القديمة تبدو جديدة تماما في روايات وارين وأشعاره : فالقن قادر على تجسيد الأفكار القديمة المجردة وتحويلها إلى حياة نابضة متكاملة خارجة عن نطاق الزمن ودورته الأزلية الأبدية .



وإذا قارنا الرواية بالمسرحية فنجد أن الاثنين يجتريان على اللفظ نفسه تماما . فتحول المشاهد والمواقف إلى سرد روائى يحتوى على كثير من التحليل الذى ورد من قبل في الحوار المسرحى . وما حدث على خشبة المسرح في مجرد دقائق تحول إلى عرض واقعى مسهب للدوافع التى أدت بالبطل إلى السلوك والتفكير بهذه الطريقة الممينة على حين حل الروائى جاك بيردن محل الكورس على سبيل تحليل الجوانب للأسوية في شخصية البطل من خلال نظرة محايدة باردة تهكية إلى حد المرارة في بعض الأحيان . لم يقنع وارين بقيام بيردن بدور الراوى فقط ، بل قام بإدماجه بحيث تحولت قصة ويللى ستارك إلى قصة داخل قصة . وقد قال الناقد نورتون جيرو في مقالة له في مجلة « آكسنت » صيف ١٩٤٧ : إن وارين استخدم جاك بيردن في تطوير الخط الدرامى الأساس للأحداث حتى لا يفضل طريقه ، ويدخل في متاهات جانبية وطرق مسدودة .

علق دوجلاس بوش الأستاذ بجامعة هارفارد على اللفظون الفلسفى الذى يشكل كل أعمال وارين فقال : ما يمنع أعماله الطعم الخاص المميز لما ذلك الصراع الذى تدور رحاه داخل الإنسان بين ضميره وطبيعته التى ولد بها ، وهذا المفهوم حل محل الصراع التقليدى بين الفرد وقوى المجتمع المحيطة به . قد يجترى على صراع بين الخير والشر ، لكن الاحتمال الأكثر توقعا أن نجد إنسانا بائسا يتحطم بفعل البيئة التى شكلت طبيعته على نحو خاص ، بذلك انتقلت المسئولية الأخلاقية من الفرد إلى المجتمع . لكننا نضيف إلى قول دوجلاس بوش : إن أدب وارين لم يكن بالبساطة التى يأخذ بها جانب الفرد ضد المجتمع أو العكس ، فقد كان ينظر إلى الحياة كوحدة واحدة بكل ما تحمله من فردية وجهاية ، ومادية وروحانية بدليل أن مأساة كل شخصياته كانت تتمثل في امتلاك القوة للمادية التى لا يساندنها الامتلاء الروحى من الداخل .

ثورنتون وايلدر من الأدباء الأمريكيين المعاصرين الذين جمعوا بين كتابة الرواية والمسرحية ، كان قد وضع نصب عينيه أن يجدد في ميدان الشكل الفني ، وألا يقنع بالأشكال التقليدية التي سبقته ، فهو من أوائل المجددين وخاصة في المسرح ، فقد ألقته كثيرا حالة التفاهة والسطحية والحواء التي وصل إليها مسرح الطبقة المتوسطة في الولايات المتحدة ، وذلك عندما صرف كتاب المسرح التقليديون نظرهم عن أية محاولة لاكتشاف الإمكانيات الحقيقية والجديدة لفن الدراما ، فأصبحت المضامين مستهلكة ، والمواقف مكررة ، والشخصيات نمطية ! لم يقنع ثورنتون وايلدر بهذا المسخ ، وقرر أن يفعل في أمريكا ما فعله ستروندبرج من قبل في السويد . أتى على نفسه أن يستخدم أولا الدراما التقليدية في بث روح فكرية جديدة ، ثم تطور هذه الدراما التقليدية إلى أشكال جديدة بعد أن يكون قد أخذ بيد الجمهور تدريجيا نحو اكتشافات لم يعرفها من قبل . بذلك اكتسبت النصوص المسرحية دلالات جديدة ، وأفكارا ناضجة ومضامين عميقة بالإضافة إلى الأساليب المستحدثة في الإخراج المسرحي . ولأن المسرح الأمريكي بطبيعته لا يحتمل المأساة الصرفة أو الكوميديا الصرفة ، وخاصة الكلاسيكية منها التي تتطلب ديكورات ضخمة ومكلفة بحيث لا يوافق أصحاب المسارح على احتمال نفقاتها - أدرك وايلدر هذه الحقيقة جيدا ، وأحدث ثورة فعلية في المسرحية الأمريكية عندما سار في اتجاه المدرسة التبسيطية التي لاقت قبولا كبيرا من المزاج الأمريكي .

ولد ثورنتون وايلدر في مدينة ماديسون بولاية ويسكونسن ، وفي صباه الباكر تزح مع والديه إلى الصين حيث بدأ تعليمه الابتدائي ، لكنه عاد في شبابه المبكر إلى الولايات المتحدة حيث استمر في تعليمه الجامعي الذي أكمله فيها بعد في روما . ومنذ عام ١٩٢١ ظل لعدة سنوات يعمل مدرسا في نيو جيرسي ، ثم اشتغل أستاذا للغة الإنجليزية بجامعة شيكاغو في الفترة ما بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٦ ، لكنه لم يكن راضيا عن هذه الوظائف

التقليدية التي أحس أن أى شخص آخر يمكنه القيام بها ، أما هو فكان يبحث عن تحقيق ذاته حتى وجد نفسه في الأدب . ظل على الاحتفاظ بوظيفته في جامعة شيكاغو كمصدر مالى لحياته ، أما هوايته فأنصرفت كلية إلى التأليف الأدبي ، وكتب أول رواية له عام ١٩٢٦ بعنوان «الكابالا» لم تحزن نجاحا يذكر ، لكنه في العام التالي كتب رواية «قطرة سانت لويس رى» التي جلبت له الشهرة العريضة ، واعتراف النقاد بموهبته الفذة ، ثم كتب رواية «امرأة من أندروس» ١٩٣٠ و«السماة وجهتي» ١٩٣٤ لكنها لم تحققا النجاح الذى حققته «قطرة سانت لويس رى» ولعل هذا هو السبب في هجره كتابة الرواية حتى عام ١٩٤٨ حين كتب روايته الناجحة «متصف مارس» التي ربط فيها التاريخ بالخيال في رحلة فنية موفقة .

لم يقنع وايلدر بالشكل الروائى فقط في مطلع حياته الفنية ، فحرب أيضا المسرحية عندما كتب عام ١٩٢٨ مسرحية «الملك الذى أثار الأمواج» ثم أتبعها مجلدا ثانيا يحوى مجموعة من مسرحيات الفصل الواحد بعنوان «عشاء الميلاد الطويل» ١٩٣١ . في عام ١٩٣٢ ظهرت له مسرحية «لوكرس» التي اقتبسها عن الكاتب المسرحى الفرنسى اندريه أول ، والتي تدور حول موضوع اغتصاب لوكرس الذى تناوله شكسبير في قصيدته المشهورة . وفى عام ١٩٣٧ اقتبس مسرحية إيسن المشهورة «بيت الدمية» . كل هذا مهد الأذهان لمسرحية وايلدر العظيمة «مدينتا» عام ١٩٣٨ والتي جلبت له الشهرة المدوية ، وأفسحت له مكانا بمجرايوجين أونيل رائد للمسرح الأمريكى ، ثم تبت مكانته بمسرحية «يطلع الضرس» ١٩٤٢ ، وبعدها مسرحيته الشهيرة «الحفظة» عام ١٩٥٤ ، ثم عاد إلى كتابة الرواية عام ١٩٦٧ عندما كتب «اليوم اللامن» .

#### بين التقاليد والتجريب :

ارتبط اسم وايلدر بالتجريب دائما ، لكنه لم يكن كاتباً طليعياً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معان ، لم يكن المتأخر المسرحى الأمريكى يسمح بظهور مثل هذا الكاتب الثورى ، كما نجد في فرنسا أو السويد أو النرويج مثلاً ، كان هدف وايلدر هو التطوير ، وليس الانقلاب الجذرى ، لذلك لم يرفض تماماً الأسلوب التقليدى في التأليف ، بل استخدم كثيراً من حيله في كتاباته : والدليل على ذلك أن مسرحيته «مدينتا» و«يطلع الضرس» اللتين ارتبطتا في الأذهان بالتجريب والتجديد إنما هما مجرد مسرحيتين تسخران من المسرح التقليدى ، وتحاولان توسيع رقعة تقاليده ، على حين كانت مسرحية «الحفظة» ١٩٥٤ إعادة صياغة لمسرحيته المبكرة «تاجر يونكرز» التي كتبها عام ١٩٣٨ ، لكن عنصر التجريب الحقيقى يتمثل في الأشكال الفنية التي اتخذتها مسرحياته من حيث حرية الحركة ، والتلاعب بالمكان والزمان والتزويج بها من إيقاع التوقيت العادى : فمثلاً في مسرحية «عشاء الميلاد الطويل» ١٩٣١ تمر على المشاهدين تسعون سنة في وقت لا يزيد عن ساعة واحدة ، وفي مسرحية «عربة البولمان» التي نشرت في الجلد نفسه ، يتحول المسرح إلى عربة قطار يجلس على كراسيها المثلون ، على حين أن القطار ينطلق بأقصى سرعته يرغم ثبات المسرح .

والمقدمة التي كتبها عام ١٩٥٧ لمسرحياته الثلاث تذكرنا المقدمة التي كتبها سترندبرج لمسرحية «جوليا» التي عبر فيها عن مخاوفه من النفوذ الجديد الذى تمارسه الطبقة المتوسطة الجديدة على مختلف الفنون ، فهي طبقة

لا نتعرف إلا بالظاهر المادية في حياتها ، أما العواطف والأحاسيس الصادقة فلا تقم لها أية قائمة ، بل نتكرها تماما ! تستفيض عن كل هذا بالتفاق الاجتماعي والاستقرار الاقتصادى ، ولذلك تسمى إلى خلق مسرح لا يشير في الناس أفكارا مقلقة جديدة ، بل مسرح يبارك الوضع الحالى ويشته ويثبه ، فلا بد أن يتحول المسرح من طاقة ثورية إلى قوة محافظة ، وبهذا تريد الطبقة المتوسطة أن يتحول المسرح إلى مكان للتسلية ونسيان الموم ، مثله في ذلك مثل للمهى الليلي تماما ، وهذا يعنى أن يفصل المسرح تماما عن الحياة والواقع ولا يمسهما من قريب أو بعيد ! ويجب على القائمين على المسرح ألا يخرجوا عن نطاق هذه المواصفات المسبقة ، لكن وايلدر رفض هذا بشدة وقرر أن يحطم حتى الوحدات الثلاث التقليدية في المسرح : وحدة الزمان والمكان والحادث ، ونادى بأن المسرح قد خلق لكي يحطم الواقع ، ويعيد صياغته من جديد ، حتى يشمل الإنسان في كل زمان ومكان ، ولا يصبح أسير عصره أو لحظته !

كان هدف وايلدر من التأليف الأدبي أساسا هو تغيير المجتمع وتطويره إلى الأفضل عن طريق تفتيح الأذهان للأفكار الجديدة ، حتى في أعاليه التي اتخذت مضمونها من التاريخ - حرص على حشدنا بإسقاطات وانعكاسات على المجتمع المعاصر : نجد هذا المنهج في رواية «الكابالا» التي يصور فيها مجتمعا دوليا في روما حيث تعيش أخطا متعددة من الناس ، وكلمة «الكابالا» أصلها عبري وتعني الأحاديث الشفاهية التي نقلت عن النبي موسى إلى الرابين . والرواية زائرة بالإسقاطات على المجتمع الأمريكي المعاصر الذي يزخر هو الآخر بأخطا متعددة من البشر ، في رواية «قطرة سانت لويس رى» التي ظفرت بمجازة بوليتزر عام ١٩٢٧ يقدم فيها وايلدر شخصيات وجعاعات مختلفة من الناس لقيت حتفها في حادث سقوط جسر بالقرب من ليماء عاصمة بيرو . أما رواية «امراة من أندروس» التي تتخذ مضمونها من حكايات اليونان القديمة فنجد فيها من الرموز والإيماءات ما يشير إلى ملامح الحياة المعاصرة في الولايات المتحدة : فالمسألة ليست مجرد رواية «حدوتة» إغريقية . أما في رواية «السماء وجهتي» فيتناول فيها وايلدر الحياة الأمريكية المعاصرة بأسلوب مباشر لا يتحمل أية مواربة ، ثم يعود إلى التاريخ مرة أخرى في رواية «متصف مارس» التي يقدم فيها شخصية بوليوس قيصر من زاوية جديدة .

#### إنجازاته المسرحية :

وإذا كان عدد مسرحيات وايلدر قليلا بالقياس إلى معاصريه من الكتاب المسرحيين في تلك الفترة التجريبية من حياة المسرح الأمريكي ، ولا سيما بين الحربين العالميتين - فإن المسألة لا يمكن أن تقاس بالكلم بقدر ما تقاس بالكيف ، يكنى وايلدر أنه كتب مسرحيات «مدينتا» و«تخلع الضرس» و«الحاظية» : في مسرحية «مدينتا» تتجلى ابتكارات وايلدر من حيث خطوها تماما من الناظر ، مما يذكرنا للمسرح الكلاسيكي القديم الذي لم يكن سوى منصة عارية وخالية من الناظر ، وعليها قطعة أو قطعتان من الأثاث الرمزي . والمخرج في هذه المسرحية يقوم بدور الراوى الذى يحكى لنا موضوع المسرحية ، ويعلق على مواقفها ، ويصف لنا شخصياتها عن طريق تقديم كل شخصية جديدة تظهر على المسرح .

ومضمون المسرحية غاية في البساطة والسلاسة ، إذ يمسد لنا حياة الناس البسطاء الذين يعيشون في بلدة جروفز كوتز بإقليم نيوهامشير في نيويورك.

استفاد وايلدر بخبرته في الفن القصصي عندما جعل المخرج يقوم بالرواية والسر . لذلك فهو شخصية رئيسة من شخصيات المسرحية وإن بدا أنه يتكلم خارج حلبة الصراع الدرامي ، وخصوصاً أنه يجلس على جانب من المسرح بالقرب من الجمهور ، لكي يتحدث إليه حديثاً ودياً عادياً لا يحمل في طياته أية رسيمات بالرة . هذا في الوقت الذي تتحرك فيه الشخصيات وتجلس وتمشي دون النطق بكلمة واحدة : فالمخرج هو المتحدث الوحيد ، أما باقي الشخصيات فتؤدي تمثيلاً صامتاً إيمانياً ( بانثومايم ) ، لتقدم لنا شريحة من حياتها اليومية العادية ، لذلك يقدم وايلدر الفصل الأول من مسرحيته بعنوان « الحياة اليومية » والذي تقع أحداثه عام ١٩٠١ حيث نشهد يوماً عادياً من أيام « مدينتنا » : يقدم لنا المخرج شخصيات الفصل ، فنرى عزرن مستر مورجان للمقايير حيث يتقابل معظم سكان المدينة ، ثم نتعرض للشخصيات فتقابل الدكتور جيس وزوجه وابنيها جورج ووريكا جيس ؛ كما نرى جاريتها مستر ويب رئيس تحرير الصحيفة المحلية مع زوجته وابنيها إيميلي وولي ، نرى هؤلاء جميعاً وغيرهم وهم يقضون يوماً كاملاً من أيام حياتهم العادية الحالية من أي تقليات أو مفاجآت . في الفصل الثاني الذي يقدمه وايلدر بعنوان « الحب والزواج » والذي يأتي بعد انقضاء ثلاثة أعوام من الفصل الأول- يتعاهد جورج جيس وإيميلي وب على الزواج بعد قصة غرام ملتهب نشاهد أسبابها ودوافعها على المسرح : فالجمهور يعرف كل شيء عما يعيش في صدرها من أحلام وخاوف ، ويحس أيضاً بما يقلق بال والديها من قلق وأرق ، لكنها في النهاية يتزوجان ، ونحصى تسعة أعوام ليأتي الفصل الثالث الذي عنوانه « الموت » والذي تدور أحداثه في مقابر المدينة حيث نرى الذين ماتوا ودغوا بالفعل وهم جالسون على أرائك ! ثم يطلب المخرج من الجمهور أن يحاول تذكر ما عرفه من أمر هؤلاء من قبل ، عندئذ يبدو في الأفق شيء ما : هو ذلك الشيء الأزلي والأبدى الخالد ! إنه الكائن الإنساني الذي تجرد أخيراً من كل اهتمامات الدنيا بعد أن فارقتها ! لم يعد هؤلاء القوم يهتمون بملذات الحياة ، بل أصبح كل مهمهم انتظار حلول الأبدية وترقيتها بشغف بالغ ، ثم نرى جائزة تسير وتقرب حيث نلمح إيميلي وهي تصحب الموتى وتتضم إليهم ، فنعرف أنها ماتت وهي تلد ، وتعلم عن رغبتها وأملها في العودة مرة أخرى إلى الحياة الدنيا ، على حين أن الموتى ينصحونها بالأفعال . ومع ذلك تعود إلى عام عيد ميلادها الثامن عشر بعد أن تضرب بنصيحة الموتى عرض الحائط ! لكنها تعض بنان الندم ، وتحزن حزناً شديداً بعودتها إلى دنيا الأحياء التي تترك أخيراً مدى ما تخر به من ضلال وغى ، ومدى ما يقاسيه البشر من الآلام وخاوف وصراعات تتمثل في زيارة جورج لغيرها حيث يرتعى عليه متوجهاً في لوحة وحيدة ! فتأسف له أشد الأسف ؛ لأنه لا يفهم ، مثله في ذلك مثل الأحياء الذين لا يدركون ما يستمتع به الموتى في دار الخلود من سعادة وراحة وطمأنينة بال !

تلك هي المسرحية التي قلبت تقاليد المسرح الأمريكي رأساً على عقب ، وذلك بمضمونها الجديد الغريب ، وشكلها المبكر للتماثل . وعلى الرغم من ثورتها البالغة فقد استقبلها الجمهور التقليدي بترحاب بالغ نظراً لروحها التي تقبض حباً وتصوّفاً وإشراقاً ؛ لذلك أصبحت من كلاسيكيات المسرح العالمي التي تمثل في كل

زمان ومكان ، لتحوز إعجاب الجماهير وتقديرهم بالرغم من هجوم نقاد الواقعية عليها واتهامهم لوابلدر بأنه يفضل الموت على الحياة . لم يكن هذا هو هدف وابلدر على الإطلاق ؛ فقد أراد أن يقول لنا في شكل فني باهر : إن الحياة والموت هما وجهان لعملة واحدة هي الكون كله ، ومن يروجها واحداً فقط دون الآخر فإنه بذلك يمحى عن إدراك وجوده هو كإنسان ، وربما أراد وابلدر أيضاً أن ينقد الحياة في المجتمع الأمريكي المعاصر على أساس أنها حياة خير منها الموت طالما أنها تزخر بمثل هذه الآلام والخاوف والصراعات .

### مجملع الضرس :

التجريب نفسه نجده في مسرحية «مجملع الضرس» التي تتخذ لها مضموناً رمزياً خيالياً خرافياً يحسد معركة الكفاح الطويل التي خاضها الإنسان نحو الحضارة والمدنية منذ بدء الخليقة حتى اليوم الذي اندلعت فيه الحرب العالمية الأولى التي استخدمت فيها كل أساليب القتل وأدوات الفتك التي لا ترحم ! في المسرحية تتبع أرواح مستر آنتروبوس وزوجه وابنها وابنتها وخادماتها سابينا خلال العصور المتتالية منذ العصر الجليدي ، ثم خلال الفيضان ، وبعد ذلك خلال الحرب العالمية الأولى : بهذا الأسلوب التجريبي يمتزج الزمان والمكان وتزول أبعادهما التقليدية تماماً ، فتتقابل الشخصيات الحقيقية والشخصيات الخيالية ، وكأن علم نشأة الحياة على الأرض قد تحول إلى عمل درامي من الطراز الأول من خلال الشخصيات الرمزية والأسطورية التي تثير فكركنا وخيالنا مثلما أثارت شخصيات «ملتينا» . قام وابلدر بإحياء تراث المسرح الإغريقي القديم الذي اعتمد في مضامينه الإنسانية على خرافاته الشعبية وأساطيره الدينية .

يحكي مسرحية «مجملع الضرس» قصة الحضارة الإنسانية بتكثيف درامي لم يسبق له مثيل : فترى الشخصيات الرئيسة وهي تتأصل اضطرابات الطبيعة وعناصرها الرهيبة منذ بداية العصر الجليدي ، وكيف تنجح وتنجو مجملع الضرس من هجوم الزواحف والزلازل والتقلبات الجيولوجية والجوية ، والمجاعات والفيضانات ؟ كل هذا الصراع المميت لكي تصل إلى مرحلة المدنية الحديثة ، مدنية تحمل في داخلها بذور القتل والتدمير والمهلك نفسها ، لكن على الرغم من كل هذه المصائب والمآسي فإن أسرة المستر آنتروبوس تنجو بمجملع الضرس ، وهي في هذا تمثل الأسرة الإنسانية كلها ، وترمز إلى ضرورة مقاومة الإنسان لعوامل الفتك والدمار والموت ، وكأن حياة الإنسان كلها تحولت إلى هروب من القضاء بمجملع الضرس .

هكذا استطاع وابلدر خلقَ تعبيرة خيالية جديدة أخرجت المسرح الأمريكي من نطاقه المحلي المحدود إلى مجال الإنسانية الرحب الشامل ؛ مما يجعله يقرب كثيراً من سترندبرج الذي لم يكن يهتم كثيراً بالحبكة المسرحية التقليدية ولا سياً في مسرحياته التقليدية ، كذلك اقترب من منهج للمسرح الصيني والياباني الذي يمزج بين الفن القصصي والمسرحي . لا يتوقف وابلدر عن التجريب فيجرب حظه في مسرحية المهزلة أو الفارص بكتابة مسرحية «تاجر يونكرز» عام ١٩٣٨ ، وهي التي أعاد صياغتها وتبنيها عام ١٩٥٤ بعنوان «الحاطبة» : مضمون المسرحية قديم جداً يرجع إلى المسرح الإغريقي ممثلاً في ميناندر ثم بلوتوس في المسرح الروماني . ويصل إلى قته في مسرحية «البخيل» لموليير التي تشابه في ملامح كثيرة ومسرحية «الحاطبة» لوابلدر . لكن وابلدر نظر

إلى مضمون مولير من زاوية جديدة : فإذا كان مولير يركز أعضائه المسرحية على تجسيد نفسية البخيل هاراجون على حين يجعل من الحطاطة التي استخدمها لتزويجه مجرد أداة من الأدوات الكثيرة التي استعان بها في تصوير شخصية البخيل - فإن وايلدر ركز كل اهتمامه الفني والفكري على الحطاطة التي تتلاعب هي نفسها بالبخيل هوراس قائد جيلدر ؛ لكي تكون هي العروس الموعودة في نهاية الأمر !

أثبت وايلدر قدرته على كتابة المسرحية الفارص التي تنافس أشهر مسرحيات المسرح التجاري التي تسعى إلى إضحاك الجمهور بكل وسيلة ، لكن وايلدر كان كمادته جادا حتى في كتابة المهزلة ، وإن لم يجد فيها نفسه كما وجدها من قبل في «مدينتنا» و«مجلس الضرس» . فقد حدد نفسه بموضوع طرقه قبله كتاب كثيرون . وإذا كان قد تناوله من زاوية جديدة فإن جمهور المتفرجين - وخاصة المثقفين منهم - لا يستطيعون أن يحوا من أذهانهم مقارنتها بالنصوص التي تناولت للمضمون نفسه من قبل ، بذلك تفقد المسرحية كثيراً من جديتها وأصالتها مما كانت الزاوية التي نهضت عليها جديدة ، وخاصة أن وايلدر لم يغير في مفهومها الأصلي كثيراً ، بل قدمها في إطارها الشبيه بالتقليدي على حين اشتهر بين الجمهور بالتجديد والتجريب الذي يحطم كل أبعاد الواقع المعروف .

وإذا كان وايلدر قد اشتهر بريادته في التجريب والتجديد في الثلاثينيات والأربعينيات فإنه لا يبدو كذلك اليوم بسبب اتجاهات الإغراب للتعدي في المسرح العالمي ، لكنه لا ينفي أنه ساهم بقسط وافر في تطوير المسرح الأمريكي ، وانتقل به من دائرة الواقعية الضيقة إلى مجال الخيال الفني الرحب ؛ حتى في ميدان الرواية تمكن من ابتكار بناء درامي مركب وله من الأبعاد ما يزيد كثيراً على أسلوب السرد التقليدي ، وهذا الاتجاه واضح في رواية «جسر سانت لويس رى» و«ومتصف مارس» . ومع ذلك كان وايلدر متواضعاً للغاية حيث قال في مقدمته لمسرحياته الثلاث : إنه لا يعتبر نفسه من هؤلاء الكتاب المسرحيين الجدد الذين يبحث عنهم المسرح لحاجته الشديدة إليهم . كان كل أمله - بمنتهى البساطة - أنه ربما يكون قد مهد الطريق لهم . وإذا ألقينا نظرة على التطورات التي حدثت للمسرح الأمريكي بعد وايلدر فسنجد أن حكمه هذا كان صحيحاً إلى حد كبير : فكثير من أساليبه الدرامية التي ابتكرها تظهر بوضوح في كتاب المسرح الذين جاءوا بعده ، وخاصة في مسرحيات تنيسى ويليامز وآرثر ميلار . وهذا أكبر دليل على التأثير الضخم الذي مارسه وايلدر على المسرح الأمريكي برغم ندرة إنتاجه ؛ فقد كانت المسألة بالنسبة له مسألة كيف أكثر منها كماً .

توماس وولف من الروائيين الأمريكيين الذين اتخذوا من أحداث حياتهم الشخصية مادة ومضموناً لرواياتهم ، لكن طموحه كان أكبر من إمكاناته ؛ فقد أراد أن تكون رواياته صالحة لكل المصور ، وأن تحتوي العالم كله بمقتضاه ، لكنه وقع في خطأين :

الأول أنه لم يستطع أن يجعل من حياته الشخصية مجرد نقطة انطلاق إلى العالم الذى يمكنُ كلُّ البشر أن يستوعبوه .

والخطأ الآخر أن رواياته كانت تنفض إلى الشكل الفنى للتناقض ، وإلى التحكم الواعى فى تسلسل الجمل والألكار :

كانت نتيجة الخطأ الأول أن بعض أجزاء فى رواياته بدت كما لو كانت مذكرات شخصية خارجة عن نطاق الشكل الفنى . أما الخطأ الآخر فترتب عليه أن سيطر تيار السرد اللاواعى عنده ؛ مما أصاب رواياته بكثير من التواءات والزوائد ، وربما كان الإنجاز الحقيقى الذى أضافه توماس وولف إلى الرواية الأمريكية هو إدخال العنصر السيكلوجى بمجوانه الواعية واللاواعية كخط أساس فى نسيج الرواية ؛ فقد كتبها بالأسلوب العلمى الذى اشتهر به نفسه جيمس جويس فى إنجلترا ، ومهد بذلك الطريق لأجيال الروائيين من بعده ؛ لكى ينضموا العنصر السيكلوجى لخصمات الشكل الفنى .

ولد توماس وولف فى ولاية كارولينا الشمالية . تلقى تعليمه العالى فى جامعته ، ثم التحق بجامعة هارفارد ؛ لكى يدرس الكتابة للمصحح . ومع ذلك اتجه إلى كتابة الرواية ؛ مما يدل على أن الموهبة الأدبية تأتى فى مرتبة سابقة للدراسة الأكاديمية . اشتغل وولف أيضاً مدرساً للغة الإنجليزية فى جامعة نيويورك . ولكى يفتح على الحصار الأوربية ، ويثرى من تجربته الحياتية والأدبية قام بعدة رحلات إلى أوروبا ، وعاش لفترة وجيزة فى



لندن . عندما أصدر روايته الأولى « انظرى إلى البيت يا ملاكى » عام ١٩٢٩ أثار ضجة كبيرة في الأوساط الثقافية ، وانقسم القراء إلى مؤيد ومعارض لكن لم يستطع أى منهم أن يتجاهلها ، وعلى الرغم من الطول المبالغ فيه الذى نشرت به فقد قام الناشر بعملية اختصار وتشذيب لكل الفقرات المتضخمة ، والشطحات المتارحة عن نطاق العمود الفقرى للأحداث الرئيسة ؛ إذ إن وولف كان مغرماً بالإطناب ، والجمل الاعترافية ، والتلقائية المعنوية التى تدفعه إلى تسجيل كل ما يمين له من خواطر وتعليقات ؛ وإذا عرفنا أن الجزء الأكبر من مضمون روايته كان معتمداً على سيرته الذاتية أدركنا أنه كان يميل بالرواية في أحيان كثيرة إلى التسجيل الحرفى البحت لحياته الشخصية التى لا تفيد في البناء الدرامى للرواية إذا ما أخذت على ما هى عليه بدون تهذيب وصقلها وإخضاعها تماماً للحتميات الفنية .

لم يكن الناشرون متجنبين على الأديب هذه المرة كما تعود النقاد والمثقفون اتهامهم ، فقد دفعهم حرصهم على إنجاح الرواية جاهرياً أن يجنحوا منها كل الزوائد التى لا بد أن تصيب القارئ بلللاً عندما يفقد طريقه تماماً وسط هذه الكموم والتلال من الأحداث والخواطر والتطبيقات والمواقف والشخصيات التى بدت في المخطوط الأول للرواية غير مترابطة برباط عضوى وثيق . لم يكن توماس وولف من الروائيين اللذين يتيمنون بمراجعة أعمالهم وتفتحها من الشوايب التى تعلق بها في حمية الإبداع والتأليف ، فبمجرد الانتهاء منها كان يلقي بها للنشر ، ويبدأ على الفور في التفكير في عمل آخر . لم يكن يهدف إلى النجاح التجارى أو الجماهيرى ، لأن متعته كانت تقف عند حدود الانتهاء من تأليف النص الروائى فقط ؛ لذلك نجد الزوائد والتبذات نفسها في روايته التالية « عن الزمن والنهر » التى صدرت عام ١٩٣٥ ، وفي روايته اللتين نشرتا بعد وفاته : « الشبكة والصخرة » ١٩٣٩ و « لن نستطيع العودة إلى البيت مرة أخرى » ١٩٤٠ .

### ضرورة الشكل الفنى :

وروايات توماس وولف تضرب لنا مثلاً للمدى الذى يمتد في الروائى على إنجازاته عندما يعمل جاليات الشكل الفنى وضروراته . ومهما كان المضمون خصباً وعميقاً فيظل مجرد مادة خام ، ولن يدخل من الباب الواسع للتراث الأدبى إلا إذا حمل معه جواز مروره للمثل في الشكل الفنى . كان من الممكن لو ولف أن يصبح من أعمدة الرواية الأمريكية لو أنه اعتنى بتنسيق مادته ، وتشكيل مضمونه ، لكن عفوية الجاعة لم تنح له فرصة الجوء للمادئ المناسب للمراجعة المتأنية والتعليب الواعى ؛ لذلك نجد دوره محدود الريادة في مجال الرواية السيكلوجية . ويبدو أن التحليل النفسى بما يجعله في طياته من إطلاق لثبات الشطحات اللاواعية قد طغى على جاليات الشكل الفنى وخاصة أن التحليل النفسى كان في بداية كشفه للمنهج العلمى الصحيح على يدى فرويد ، ولم يكتب بعد الضوابط التى تمكن من الاستفادة بإمكاناته في المجالات الفكرية والثقافية الأخرى ومنها الرواية . وإن كان جيمس جويس في إنجلترا قد نجح إلى حد كبير في الاستفادة بالتحليل النفسى وتيار الوعى واللاوعى في رواياته فإ توماس وولف لم يصل إلى مستوى جويس برغم إعجابه الشديد بأستاذية الروائى الأيرلندى في هذا المجال .

تجمعت انطلاقات التيار السيكولوجي مع مواقف السيرة الذاتية لكي تشكل مادة الروايات الأربع التي كتبها وولف ، ففي تسرد على التوالى حياته الشخصية منذ صباه في مدينة آشفيل بولاية كارولينا الشمالية حيث اشتغل أبوه مورداً لشواهد القبور على حين كانت أمه تدير فندقاً . تلقى وولف تعليمه في جامعة الولاية وأكمله في جامعة هارفارد كما تقدم أيضاً حيث درس فن الكتابة للمسرح على يدى الأستاذ جورج بيرس بيكر الذى أنشأ الفرقة المسرحية الشهيرة باسم « الفرقة التجريبية ٤٧ » لإنتاج وإخراج المحاولات المسرحية التي يكتبها الطلبة الذين كان من بينهم يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكي المعاصر ، لكن وولف لم يتأثر بأستاذه ، ولم يحاول أن يبدل بدلوله في ميدان الكتابة للمسرح .

تحكى لنا روايات وولف رحلاته إلى إنجلترا وفرنسا وألمانيا ، وعلاقته الغرامية الطويلة - مثل رواياته تماماً - مع سيدة متروجة تدعى آلين بيرنستين . كانت تعمل مهندسة للديكور في أحد مسارح نيويورك ، واستمرت العلاقة برغم أنها كانت تكبره في السن تسعة عشر عاماً ، تروى روايته الأخيرة « لن تستطيع العودة إلى البيت مرة أخرى » عاصفة الغضب والحق التي أثارها جيرانه الذين عرفوا وولف في أثناء إقامته في كارولينا وذلك عندما تعرفوا على شخصياتهم الحقيقية في روايته الأولى « انظري إلى البيت يا ملاكى » . هذا يبين لنا إلى أى مدى كان وولف يصور حياته وعلاقاته الشخصية تصويراً فوتوغرافياً . دفع وولف ثمن هذا الخطأ ألفي مرتين : المرة الأولى عندما فقدت رواياته الشكل الفني المتناسق ، وظهرت بعض أجزائها كمجرد تسجيل لسيرته الذاتية ، والمرة الأخرى عندما انصبت على رأسه لعنات الشخصيات التي عرفها في حياته ، وقام بتعريفها على حقيقتها في رواياته . أثر هذا الجانب الشخصي على الناحية الفنية في حياة وولف ، وخاصة بعد أن هجره الأصدقاء والمعارف لخوفهم من كشف الستار عن حياتهم الخاصة في رواياته الأخرى ؛ لذلك كانت هناك مسحة طاعنة من الأسى على روايته الأخرى ، ويداكما لو كان يعاني من قسوة الوحدة والعزلة ، شأنه في ذلك شأن أى أديب رائد يجد نفسه محاطاً بالتقليديين من كل جانب .

هكذا تروى روايات وولف تاريخ حياته وصراعاته مع من حوله ، وربما كان الشيء الوحيد الذى لم تسرده هو وأنه مات عام ١٩٦٨ مصاباً بسل الخبز . ومن الطبيعي أن يستمد كل أديب مادته ومضمونه من حياته وخبراته والشخصيات التي يعرفها ؛ فهذا حقه لأنه لا يبدأ من فراغ ، لكن ليس من حقه أن يسجل هذه المادة الخام كما هي في أعماله وإلا خرج من نطاق الإبداع الفني إلى مجال السيرة الذاتية . هذا الخطأ وقع فيه وولف مراراً برغم أن موهبته في السرد الخصب والدراسة الواعية للشخصيات كانت كامنة تحت أكوام الذكريات والحواظر مثل النار تحت الرماد ، لكنه لم يشأ لشعلة الخلق الفني أن تتوهج وتعلو على ما عداها . وطبقاً لمعايير النقد الحديث فإن أهمية الحياة الشخصية تنهى بمجرد إخضاعها للشكل الفني المتناسق للعمل ، عندئذ تتحول إلى شيء موضوعي يختلف تماماً وبعيد عن ذاتية الأديب ، لكننا كنا نشعر بذاتية وولف في الروايات الأربع التي كتبها ؛ لذلك انصب اهتمام النقاد على حياة وولف وتفصيلها أكثر من اهتمامهم برواياته كأعمال فنية .

وعلى الرغم من أن وولف تأثر برمزية جيمس جويس التي تستمد مادتها من الأساطير اليونانية ، وبتلقائية السرد المفردى التي يجتهد تيار الشعور واللاشعور عند الشخصيات - فإنه لم يستفد بالإمكانات التشكيلية

والإبداعات المتعددة التي يتيحها التوظيف الدرامي للرموز . أما تلقائية السرد العفوي عند جويس فليست عفوية بالقدر الذي ظنه وولف ؛ فإن كانت شخصياته تبدو لا واعية في أحيان كثيرة فهذا لا يعني أن الروائي لا واعي أيضاً . لكن وولف وقع في الخلط بين لا وعي الشخصيات ولا وعي الروائي ، وكان يبدو غير واعي في سرده على حين كانت شخصياته تبدو في منتهى حدة الوعي في أحيان كثيرة . لعل هذا الخلط يرجع إلى تأثر وولف بالأستاذ جون ليفنجستون لويز الذي درس على يديه في جامعة هارفارد نظريته النقدية التي تقول : إن الخلق الأدبي أساساً عملية لا واعية تماماً بحيث يخضع لكل شطحات الخيال التي تخرج - دون أن يشعر الأدب - ببقائه وخبرته وقراءاته لكل تشكل في النهاية صورة متكاملة الشكل والمعنى . وقد شرح لويز نظريته هذه في كتابه « الطريق إلى إكساندرو » الذي أصبح الدستور الفني لـ وولف ، والذي أصاب رواياته بال تكرار والتعقيد والتضخم المرضي .

كان ت . س . إليوت قد هاجم كتاب لويز « الطريق إلى إكساندرو » على أساس أنه يقدم منجماً نقدياً لا يفيد كثيراً في إلقاء الأضواء الموضوعية على الأعمال الأدبية ذاتها ؛ فهو يطبق نظام الرجوع إلى المصادر التي استمد منها الأدب مادته ، وكأن هذه المادة هي الهدف الأساس للخلق الأدبي ، وليست مجرد مادة خام مشوهة في حاجة إلى الصياغة والصفاء والتنقية والتشكيل . لقد أجهد لويز نفسه في هذا الكتاب ، ليكشف للمصادر التي جعلت كولريدج يكتب في النهاية قصيدتيه الشهيرتين : « قبة خان » و « اللامع السجور » . فحس لويز في جميع الكتب التي اطلع عليها كولريدج باحثاً عن المصدر الذي استمد منه الصور والعبارات التي في هاتين القصيدتين : أي أنه أهم شيء لا يدخل في نطاق النقد الأدبي ؛ كانت كل مهمة هي استقصاء المصادر والمراحل التي مر بها الشاعر حتى كتب القصيدة . أما القصيدة نفسها فلا تدخل في نطاق اهتمامه التحليلي . هذا تقريباً ما فعله وولف في رواياته : فقد أهم أساساً بتسجيل المصادر التي استقى منها مادته الروائية والمراحل التي مر بها حتى كتب رواياته ، أما الشكل الفني لها كقيمة ضرورية في ذاتها فلم تدخل في نطاق وعيه الفني ؛ كان كلما حاول الافتتاح على الرؤى الشاملة التي تحتوى الكون والأحياء أجبرته ذاته للتضخم على العودة مرة أخرى إلى التسجيل المفرق للذكريات ونحواتها وشطحاتها ؛ فعل الرغم من الخيال التحصب الخلائق الذي احتوت عليه رواياته ، بالإضافة إلى (الوحدات) العريضة المتتابعة للحياة ، والرؤى الشاملة للطبيعة البشرية - فإن عدم نضج الشكل الفني جعل هذه العناصر متناثرة وغير مترابطة ؛ فليس كافياً أن يتناول الروائي مفاهيم الكون والأرض والزمن والأسطورة والأخلاق والقيم بصورة مجردة ومنفصلة عن التفاصيل المادية الدقيقة التي يتناولها بالتجسيد ، لكن العبرة بمزج العام والخاص ، والمطلق والنسبي ، والدائم والمؤقت في توليفة درامية لا تعرف الانقسام .

#### الإعداد المسرحي للرواية :

في أواخر الخمسينيات أي بعد وفاة وولف بعشرين عاماً - قامت كاتبة السيناريو كيتي فرينجز بإعداد رواية وولف الأولى « انظري إلى البيت يا ملاكي » لكي تقدم على أحد مسارح برودواي . ونجح الإعداد للمسرحي

تجاريا وفنيا بحيث حاز كلا من جائزة جامعة نقاد الدراما وجائزة بوليتزر . كان من الطبيعي أن تحلف كيتي فرغيز لغة الرواية المطنبة وانفعالاتها الذاتية طبقاً لضرورات الإنتاج المسرحي . فلم تعد المسرحية ترجمة ذاتية غنائية تدور حول خواطر وولف وذكرياته ، بل أصبحت مسرحية تدور حول قضية أسرية حية تمثلت في عمود فقرى واحد للأحداث يتطور بالمواقف من خلال التحرر المتدرج للشاب توم وولف من ربة السيطرة المائيلة القاهرة التي تلذز بتحطيم حياته نهائيا : هكذا منحت كيتي فرغيز رواية وولف الشكل الفني المتناسق بعد أن اخففته على يد مؤلفها الأصلي . بدأت ملحمة جياشة ثائرة مسهية ، ثم خرجت بمسرحية متناسقة البناء وناضجة بالحياة . لم تكن التضحية بالكَم المائل من التفاصيل الدقيقة والثانوية التي في النص الروائي ذات ضرر على الإطلاق بالنسبة للنص المسرحي الذي تحول إلى دراما زائخة بالإلحاح والدلالات والمعاني عن طريق تكثيف الصراع الدائر بين الشخصيات .

كانت الأم إليزا في « انظرى إلى البيت يا ملاكي » - امرأة قاسية متسلطة ، صعبة المراس ، وتعرف جيدا كيف تتحكم في عائلتها ، وطالما اشتعلت المارك مع زوجها الساخط الحق ، وحاولت المبطول يولدها البالغ من العمر سبعة عشر عاماً يوجين (الشاب توم وولف) إلى مستوى صبي يقوم بتوصيل الرسائل ، ويتم مظهره عن منتهى الرثالة والبؤس . على حين لم تكن شخصية زوجها (جنت) أقل منها حيوية وتأثيراً وأسراً ، برغم أنه كان أقل قوة منها حتى في لحظة من لحظات انفجاراته الدورية التي بنفس فيها عن مسخه وحقه غير المجدي على زوجته ، لقد أوشكت حياة ابنها يوجين أن تتحطم بسبب الصراع المتجدد بين ملين والوالدين غير التكاثرين ، لكن الابن يدرك أن عليه وحده تقع مسئولية إنقاذ حياته من برائن هذه المائلة البائسة ، وعليه أن يتحرر من وطأة هذه البيئة الكابوسية ، ومن مكانها الشواذ .

تبدأ مرحلة التحرر والانطلاق في حياة يوجين عندما يشجبه أخوه المفضل بن ، لكي يلتحق بالكلية ، فالمعرفة هي أول خطوات الحرية الحقيقية . ويدفعه فشله الأول في الحب إلى مغادرة البيت والالتحاق بالجامعة . بذلك يفصل يوجين عن عالم صباه الكتيب المريض ، ويمضي لكي يحقق مصيره محمداً على فكره وإرادته وتجربته في الحياة . كان هناك بعض التعقيد والغنائية الشعرية اللازمة ليوجين ، لكن بالقدر الذي لا يعظم بناء المسرحية ، إذ إنه كان من الممكن للإعداد المسرحي أن يفشل فشلاً ذريعاً لو أنه بُدلت أية محاولة لاستخدام تحليل الشخصيات المرف والمطرب ، لقد كانت المعالجة البسيطة السلسة القريبة من للذهب الطبيعي في معظم الأجزاء أفضل معالجة للمسرحية . كان الإعداد المسرحي الذي قامت به كيتي فرغيز خير مثال على تطبيق الصنعة على المادة الأدبية الشبيهة بالحمام ؛ لذلك كان الإعداد المسرحي أكثر نجاحاً وتفرقاً من الرواية نفسها ، مما يدل على موهبة كيتي فرغيز ، وتمكنها من روح الدراما ، وأيضاً على التماطف غير العادي الذي يكنه الجمهور الأمريكي لروايات وولف الذي قدم له قطاعات حية من حياته اليومية ، وإن كان على حساب الضرورات الفنية . كان الإعداد المسرحي لرواية وولف يشكل تحدياً حقيقياً لكيتي فرغيز ، إذ لا يمكن مجرد إعادة كتابة مادة الرواية وتصويرها للشخصيات ، فلابد من إعادة خلق هذه المادة ؛ لأن الاختلاف شاسع بين الضموم الذي

يكتب لكى يقرأ بصورة فردية خاصة وبين ذلك الذى يكتب لكى يعرض على الجمهور . يتضاعف هذا الاختلاف فى حالة توماس وولف بالذات ؛ فقد عثر على مادة خصبة وغنية للغاية ؛ لكنه لم يعرف الأداة الفنية المناسبة لتوصيلها إلى الجمهور . وعندما جاءت كيتى فرنجز بعده بعشرين عاما أثبتت عمليا أن الشكل الفنى شرط ضرورى لنجاح العمل الأدبى ؛ لأنه لا يتفصل أبداً عن المضمون الفكرى له .

(١٨١٩ - ١٨٩٢)

بعد ولت ويتان رائداً للشعر الأمريكي ، كما يعد مارك توين رائداً للرواية الأمريكية ، ويوجين أونيل رائداً للمسرح الأمريكي . كان ولت ويتان أول شاعر أمريكي يحوز إعجاب الأمريكيين والأوربيين على حد سواء ، فقد تمكن من تحطيم القوالب الأوروبية التي كان يصب فيها الشعر الأمريكي عنوة ؛ مما جعله مجرد تقليد باهت يخلو تماماً من عناصر الأصالة التي تتبع من تربة الوطن نفسه . كان يرى أن الشاعر هو ضمير أمته ؛ ومن ثم لا يمكنه النظر خارج حدودها لاستلهام الوحي ؛ من حقه أن يطلع ويتشرب كل المعارف التي وصل إليها الفكر الإنساني على اختلاف مشاربه ؛ لأنه بدونها لا يستطيع امتلاك الخلفية الثقافية ، والنظرة العميقة ، والشمول الفكرى . وهذه كلها ضرورات لازمة لصقل موهبته ومضاغة أبعادها . أما حسه الشعرى فيجب أن يرتبط بوطنه وبشعبه أولاً ، وخصوصاً أن الطريق إلى العالمية الإنسانية لابد أن يمر بالإقليمية المحلية . كانت لتقلات ويتان داخل مختلف الولايات فائدة جمة تمثلت في تشريه بروح الإنسان الأمريكي . لم يكن ويتان شاعراً إقليمياً ضيقاً ، بل اتخذ من وطنه نقطة انطلاق إلى الإنسانية الرحبة ؛ بذلك استطاع أن يفرز الشعر العالمى ، وتذوقه القراء خارج أمريكا بالدرجة التي ميزت هي نفسها إقبال الأمريكيين عليه .

ولد ولت ويتان في لونيغ أبلاند من أبوين يتيمان إلى أصول إنجليزية وهولندية . عاشت عائلته في بروكلين بين عامى ١٨٢٣ و ١٨٣٣ حيث تلقى تعليمه الأولى ، لكنه لم يكمل تعليمه واشتغل صبياً في مطبعة . وبعد اطلاعه المستمر الذى منحه خلفية ثقافية عريضة استطاع أن يعمل بالتدريس الذى تركه للعمل بالصحافة وتحرير المقالات في مجلة ولونيغ أبلاند . في تلك الفترة كان يقرأ بهم كل ما تصل إليه يده : الإنجيل وشكسبير وأوسيان وسكوت وهوميروس ، وأيضاً شعراء المند وألمانيا القدماء ، كذلك قرأ دانتى كله ، أثرت هذه القراءات على شعره ، وخاصة في مرحلته المتأخرة ، وبدا هذا التأثير واضحاً سواء في المضمون أو الإيقاع ، ثم

اشتغل بالسياسة وكان من الرواد الأول الذين أرسوا دعائم الديمقراطية الأمريكية . اتسع نشاطه الأدبي والسياسي لدرجة أنه بعد عام ١٨٤١ كان يرأس ويكتب فيها لا يقل عن عشر مجلات في بروكلين ونيويورك ، لكن الأشعار التي نشرها في تلك الفترة كانت حزيلة وتقليدية إلى حد كبير ، وأما عن القصص التي نشرها في « المجلة الديمقراطية » ( ١٨٤١ - ١٨٤٥ ) فكانت ساذجة وحزينة ومسرقة في العاطفة . جُمع هذا الإنتاج المبكر في مجلدين بعد ذلك عام ١٩٢٩ بعنوان : « كتابات وولت ويتان الشعرية والنثرية غير المجموعة » .

في عام ١٨٤٦ أصبح رئيساً لتحرير مجلة « بروكلين إنجل » الناطقة بلسان الحزب الديمقراطي والتي هاجم فيها كل أنواع التعصب والفاشية والديكتاتورية مؤكداً أنه لا ازدهار لأمة إلا بترسيخ الديمقراطية فيها . وقد جمعت كتاباته في هذه المجلة في مجلدين بعنوان « تجميع القوى » عام ١٩٢٠ . استمر عمل ويتان بالصحافة حين ذهب عام ١٨٤٨ إلى نيواورليانز حيث رأس تحرير مجلة « كريست » لمدة ثلاثة أشهر . وفي طريق عودته إلى بروكلين مر بمدن سانت لويس وشيكاغو حيث أدرك بنفسه لأول مرة روح الاكتشاف أو روح الحدود كما اصطلاح الأمريكيون على تسميتها ، وهي الروح التي أثرت فيما بعد على فلسفته الشعرية ؛ كما نجد في قصائده : « الرواد : يالهم من رواد ! » و « أغنية الفأس العريض » .

استمر ويتان في نشاطه الصحفي الواسع بتحرير عدة مجلات في وقت واحد منها على سبيل المثال « بروكلين تايزز » التي جمعت كتاباته فيها في مجلد عام ١٩٣٢ بعنوان « إني أجلس وأتأمل » .

في تلك الفترة التي كان ويتان يبحث فيها عن نفسه - عاش حياة عريضة تعرف فيها على الحياة في العواصم الكبرى مثل نيويورك . استمع إلى الأحاديث التي كانت تلقى في المحافل الأدبية ، واختلط بسائقي العربات وملاحى المديبات ، وشاهد مسرحيات شكسبير والأوبرا الإيطالية ؛ مما كان له أعمق الأثر فيما بعد على الفكر والأسلوب الشعري عنده . كانت نفسه موزعة بين الإيمان بالمساواة الديمقراطية التي يجب أن تم لجميع وبين الاعتقاد في قيمة ثورة الفرد ضد قيود المجتمع . وأخيراً آمن بأن الحرية الفردية لن تجد منفساً لها إلا في الحب على حين تمثل الحرية الاجتماعية في الديمقراطية . واضح أن الحب والديمقراطية وجهان لعملة واحدة هي المجتمع الإنساني كما يجب أن يكون ، كان ويتان يعتقد أن الحب ليس مفهوماً مطلقاً وبجوداً ؛ ذلك ؛ لأن الحب الجسدي في مفهومه يؤدي دوراً حيوياً وخطيراً سواء في حياة الفرد أو المجتمع . وقد برزت هذه الطاقات الحسية في أشعاره بصورة واضحة لأنها كانت بالنسبة له المواضع الأولية الكامنة وراء السلوك الإنساني .

### جيتيه وهيجل وكارليل :

بمرور الوقت كان إيمان ويتان بقيمة الفرد يتزايد حتى أصبح في نظره محور الكون كله . ساعد على ترسيخ هذا الاعتقاد اطلاعه على السيرة الذاتية للشاعر الألماني جيتيه ، وهي السيرة التي تؤكد قدرة الإنسان على أن يستوعب الكون كله من خلال ذاته ؛ كما تأثر أيضاً بالفيلسوف الألماني هيجل في فلسفته التي تنهض على الوعي الكوني الذي يتكامل من خلال الصراع والتناقض وصولاً إلى هدفه النهائي المجد ؛ كما قرأ ويتان كتاب « الأبطال والبطولة » لتوماس كارليل ، وفيه اكتشف أن الفرد الناضج فكراً وسلوكاً يرتفع إلى مكانة أعلى من كل

القوانين التي وضعها البشر لتنظيم المجتمع .

هذا عن التأثيرات الأجنبية في شعر ويتان ، أما التأثير الأمريكي فقد فاقها جميعاً ، وتمثل في فلسفة إيمرسون التي علمته أن الفرد ليس محور الكون فقط ، لكنه أيضاً العقل الواعي المدرك لمعناه ، وهو الكائن الوحيد الذي يستطيع الاتحاد مع كل مظاهر الطبيعة المادية والروحية : فهو يدرك كنه التغيرات التي تتفاعل فيها ، ومن ثم فإنه يكشف تدريجياً الهدف الذي تريد بلوغه في تطورها . كان إيمرسون بهذا رائداً للفلسفة الترانسدنتالية التي سادت الفكر الأمريكي في بدايته ، وشكلت من ثم جزءاً حيوياً من فكر ويتان وفنه ، كانت الفلسفة الترانسدنتالية جزءاً من الحركة الرومانسية ، وثورة ضد العقلانية ، والمظهرية الاجتماعية ، والشك الذي هو نتاج العقل البشري : لقد آمنت هذه الفلسفة بأن الطبيعة المادية شيء غير ناقص ، ويجب على الإنسان أن يهتم به لأنه جزء منها يحكم طبيعته المادية هو الآخر ، وأن الحواس الخمس منافذة صادقة للإدراك والوعي ، ولا تقل في قيمتها عن العقل إطلاقاً .

أدت هذه الفلسفة الترانسدنتالية وانجهااتها المادية إلى إيمان ويتان بدور العلوم التجريبية في حياته ، لكنه كشاعر لم يجد فيها إشباعاً لحياهاها الباردة وفكرها الجاف إذا ما قورنت بالعلوم الإنسانية والفنون والآداب التي تسعى لتحقيق ما هو أبهى من مجرد المادة الملموسة . لم يمس تأثر ويتان بروح العلم دون أن يترك بصماته في أشعاره ، فقد سمح لنفسه باستخدام الاصطلاحات العلمية في بعض قصائده . يقول النقاد : إنه من الصعب حصر التأثيرات المتعددة التي في شعر ويتان نظراً لخلفيته الثقافية المريضة التي تمتد من جورج صائد حتى هنود أمريكا . ظهر هذا الخصب الفكري لأول مرة في أول طبعة لديوانه الشهير «أوراق الشب» الذي نشر في مقدمة نقدية له عام ١٨٥٥ . وهو الديوان الذي أصبح مرتبطاً باسم ويتان كلياً ذكر ، لأنه أصبحت له مكانة مرموقة وراسخة في مجال الشعر العالمي ، ظل ويتان طيلة حياته ينقح فيه ويضيف إليه مقطوعات جديدة حتى وفاته .

وعلى الرغم من أن ويتان تقبل فلسفات عدة قد تتعارض فيما بينها فكرياً فإن الوحدة الفنية التي تمتع بها قصائد ديوان «أوراق الشب» قد مزجت هذه الفلسفات في كل عضوٍ لا يقبل الانقسام : فالإنسان في نظر ويتان قادر على تحقيق كل حرياته للمكنة داخل النطاق الذي يتيح القانون الطبيعي الذي يحكم الكون : فمن الممكن أن يحقق حرية العقل والجسد من خلال التطبيق السليم للديمقراطية ، وأن يدرك حرية القلب في ممارسة الحب الناضج بكل جوانبه ، وأن يتمتع روحه بانطلاق الحرية في مجال العقيدة الدينية . في مرحلة النضج الفني تمكن ويتان من السيطرة على كل دقائق علم العروض والأوزان والقوافي ، لكنه لم يشأ أن يجعل منها قيوداً تحد من انطلاقته الشعرية ، فقد كان يرى أن فلسفته من السلاسة والوضوح بحيث تقتضي أدوات فنية من نفس نوعيتها للتعبير عنها ؛ لذلك عبر عن مضمونه الفكري في أسلوب سلس واضح متجنباً الاستخدامات التقليدية للقافية والوزن والمحسنات البديعية .

تميزت قصائد ويتان بانو العضوى الطبيعي الذي يمتزج تفاعل أي جزء في العمل الفني - مها كان ضئيلاً - مع شكله العام . وقد قارن ويتان شعره بموجبات البحر المتدفقة الكاسحة : أي أن التلقائية العفوية هي المنهج -



إذا كانت منهجاً على الإطلاق - الذى يحكم البناء فى كل قصائد ويتان . ومع ذلك من السهل التعرف على بعض اللامع المحددة والواضحة عنده مثل التكرار الموسيقى للألفاظ نفسها ، والتوازي بين الجمل ، واللازمات البلاغية . استبدل ويتان الجملة بدلاً من التفصيلة لى تصبح وحدة للإيقاع ، ولكى يبتكر ما اصطلاح النقاد على تسميته فيما بعد بالشعر الحر . كان هناك كثير من النقاد المحسمين لكتابات ويتان الأولى التى كانت تتميز بالسذاجة فى بعض الأحيان ، لكنهم استقبلوا ديوانه «أوراق العشب» بفتور بالغ ونجاح واضح ؛ إذ يبدو أن خصبه الفكرى كان قتيلاً على أذهانهم . لم يتحمس له سوى الفيلسوف الأمريكى إيمرسون الذى كتب خطاباً إلى ويتان يتنبأ له فيه بأنه سيتبوأ مكانة رفيعة فى الشعر . لم يقتصر بمكانته على أمريكا ، بل انتقل أيضاً إلى أوروبا ، لكنها كانت بين المثقفين فقط ، فلم تكن قد اكتسبت شعبيتها بعد ، كان من أكبر التحسمين له فى إنجلترا سوينبيرن وسيموندس وروزيتي .

#### الحرب الأهلية الأمريكية :

لم يتأثر العالم الشرقى عند ويتان بوقائع الحرب الأهلية الأمريكية إلا فى عام ١٨٦٢ عندما سافر إلى فرجينيا لزيارة أخيه جورج الذى جرح فى إحدى المعارك . عاد ويتان إلى واشنطن لى يتطوع بالعمل كعمرض فى خدمة الجنود الشماليين أو الجنوبيين على حد سواء وذلك فى مستشفيات الجيش . وقد سجل ذكرياته عن هذه الفترة فى كتاب وصنى له بعنوان «مذكرات الحرب» ١٨٧٥ . كان من الطبيعى أن يتأثر شعره بهذه التجربة الإنسانية ، فكتب ديوان «دقات الطبل» ١٨٦٥ ، ثم أعاد طبعه فى العام التالى مضيقاً إلى قصائده التى يرى فيها إبراهيم لينكون مثل «أزهار البنفسج على عتبة الازدهار» و «أيتها القائد يا قائدى» .

فى ذلك الوقت كانت الوظيفة الرسمية لويتان فى العمل فى سكرتارية المكتب الهندى بوزارة الداخلية الأمريكية ، لكن الوزير قام بطرده من وظيفته على أساس أن ديوانه «أوراق العشب» عمل غير أخلاقى ! لكن الكتاب والمثقفين لم يتحملوا هذه الإهانة التى لحقت بالشاعر الكبير ، فكتب وليام أوكونور كتاب «الشاعر الشيخ الصالح» ١٨٦٦ . فى العام التالى أصدر جون باروز كتابه «ملاحظات على وولت ويتان : الشاعر والإنسان» . بالطبع لم يمس ويتان بطرده من وظيفته ، بل استمر فى كتاباته ، فكتب فى عام ١٨٧١ دراسته التحليلية «آفاق ديمقراطية» ثم «الطريق إلى الهند» الذى جسّد فيه فلسفته التى تقول بأن تجديد الفكر الإنسانى والجنس البشرى لن يتم إلا من خلال الاتحاد بين حكمة الشرق الروحانى ومادية الغرب الطاغية .

فى عام ١٨٧٣ أصيب بنوبة شلل أثرت على كتاباته وغيرت من فكره إلى حد ما : لقد تحول أسلوبه الواقعى المباشر إلى صور التلميح والتجسيد الفنى المركب : تبدلت فلسفته التى تعتبر الكون مادة واحدة ، لى تصبح مثالية روحانية يثلب عليها التصوف ، وتفتت آرائه السياسية من الفردية إلى القومية بل حتى إلى العالمية ، وهبطت درجة حساسه المطلقة للحرية الفردية إلى تأييد للنظام الذى يتحرك المجتمع داخل إطاره . وفى العشرين سنة الأخيرة من عمره استقر فى نيويورك حيث تابع الطباعات الجديدة من ديوانه «أوراق العشب» وهى الطباعات التى احتوت على قصائد جديدة مثل «غصون نوفمبر» ١٨٨٨ ، و «وداعاً يا خيال» ١٨٩١ . ثم

مات في العام التالي تاركاً ثروة شعرية مازالت قيمتها تزداد مع مرور الأيام .  
تتمثل زيادة وولت وبيتان بين الشعراء الأمريكيين في أنه خرج بالشعر من قفم التقليد الذي ساد المجالات الأدبية إلى ميدان الحياة الواسعة بكل صراعاتها وتناقضاتها . كان يعتقد أن على الشاعر أن يحطم كل القيود ، وأن يهدم جميع الجدران التي تقف بين الإنسان وبين إدراكه الواعي للحياة والكون . وإن كان الشاعر في حاجة إلى الكتب والمكتبات ؛ لكي يزيد ثقافته – فإن المرحلة التالية للتثقيف هي الانطلاق في كل مكان وبين جميع البشر على اختلاف ألوانهم ومشاربهم حتى يحتوي الحياة بعد ذلك في أشعاره . بهذا وحده يمكنه أن ينتج شعراً يصمد لاختبار الزمن . والشاعر التامض هو الذي يأخذ الحياة على ما هي عليه : بمعنى أنه إذا انحاز إلى الحياة والإنسان ، لذلك عندما أحب وبيتان الحياة أحبها بكل مظاهرها المادية والروحية على حد سواء . كان يسعى للإسكاف بالوجود ككل ، فلم يهمل أو يحقر الأشياء التي يعتبرها الآخرون تافهة وغير جديرة بالاعتبار . لم يفرق بين النظام الكوني بكل ربهته وجبروته وبين أصغر الجزئيات التي فيه ! أكد في قصائده أنه هو نفسه عبارة عن جزء من هذه الأشياء البدائية التي يتكون منها الكون ، وهذا الاعتراف لا ينقص من قدر إنسانيته إذا لم يرتفع بها .

انعكس هذا المفهوم بدوره على قصائده ، فلم تمد هناك أفكار شعرية وأخرى غير ذلك ؛ فالعبرة بالمعالجة الشعرية ؛ وليست بنوعية المضمون ؛ لذلك من حق الشاعر أن يتحدث عن أى موضوع – مهما بدا تافهاً في نظر الآخرين – طالما أنه قادر على إدخاله عالم الشعر بكل مقاييسه وأوزانه ! ينطبق هذا المفهوم على قصيدته الطويلة « أغنية نفسي » حيث تتجلى وحدة الكون في كل صورة للتتابعة التي تميز كل قصائد « أوراق العشب » . يقول وبيتان في هذه القصيدة :

« إنى أعتقد أن كل ورقة عشب لا تقطع عن رحلات النجوم والأفلاك  
تجد الكمال نفسه في حبة الرمل وفي بيضة العصفور الصغير  
على حين تحاكي الضفدعة أصمى أشياء الكون  
وتخطب أشجار الكروم أشجار الحور في السماء  
في حين تسخر أصغر مفصلة في ذواحي من كل آلات البشر  
وتبدو البقرة عندما تحني رأسها أروع من أى تمثال حجري  
والفأر مبحرة زمانه تحار فيه الأذهان » .

تلك هي وحدة الطبيعة كما تبدى في أشعار وبيتان التي جعلته يختلف تماماً ومعاصروه الذين انهمكوا في تقليد القوالب الأوروبية ، في حين انهمك هو في سبر غور الطبيعة التي وقع في حبها عندما وجدها تجدد نفسها في كل يوم دون كلل أو ملل ! لذلك جاء شعره مزيجاً من العناصر اليومية المألوفة والإسقاطات الفلسفية التي تشمل الكون كله ، وجمع بين المباحج الحسية الملموسة والإحساسات الصوفية المجردة . تنوعت هذه الخصائص باختلاف مضمون القصيدة ، فنجدها قوية مجملجة في « معديّة بروكلين العابرة » ثم حادة ذات إقفاعات رصينة مع بعض القوافي في « أغنية الفأس العريض » ، ثم زائفة بالأصوات الزنانة الصاخبة مثل « دقائق

الطبل» ، وهامسة في حزن دفين في «ذكريات الرئيس لينكون» ، وسريعة رشيقة في «أغنية الطريق للفتوح» ، التي أمعماها الشاعر الإنجليزي الكبير تيتسون «روعة الانطلاق المستمر» ، ثم تتحول النفثات والتنويعات إلى لهجة وقور تستمد إيقاعاتها من لغة الإنجيل كما في قصيدة «خارجا من المهد المهترأدا» .

#### نظرة إلى تراث الماضي :

لم يكن ويتان يحقر أو يتغاضى عن تراث الماضي ، فقد كان من أوائل شعراء أمريكا الذين اكتشفوا الكنوز الفنية والثروات الفكرية التي يحتوي عليها ، لكن مع احترامه الفائق وتذوقه للتأني لها رأى أنها تنتمي إلى الزمان والمكان اللذين أنتجت فيها ؛ ومن ثم أصبحت مجرد إنتاج أجنبي بالنسبة له ! وإذا حاول أن يفرض عليها إعادة زراعتها واستنباتها في تربته المحلية فإنه قد يقضى عليها بالموت ، أو يفسد التربة ! والنتيجة لن تكون في مصلحته أو مصلحتها على الإطلاق ! هذا ماحدث للشعراء الذين يهتتم بأساطير وإنجازات بلاد الحضارة القديمة ، فأصمهم عن الأساطير الحية التي في بلادهم ، يؤكد ويتان هذه الحقيقة الفنية في قصيدة «أغنية للتفسير» على سبيل بث إيمان جديد في شعراء الأجيال التالية فيقول :

«تملى ربات الشعر . . أهرى اليونان وأيونان

من فضلك اعبري كل هذه الوهاد والعراق

لقد مضى زمان طروادة وأخيل وإينياس وجولات أوديسياس

ولتلقى لافئات «للإبحار» و«انتقلت من هنا» على صخور محافل الشعر الثلجية .

ستجدين عندنا حالا أفضل ، متمشا ، حيا ، رحبا لم يحمره أحد من قبل

إنه يحتاج إليك كما يحتاجين إليه تماما !

وعلى الرغم من اعتراز ويتان بترته المحلية - فإنه استطاع أن يعمل من مادتها موضوعا عالميا يمكن جميع البشر تذوقه : كانت عينه على الحياة الأمريكية على حين تنبعت عينه الأخرى الحياة في كل مكان ، من أجل هذه المهمة ضرب بكل القوالب الشعرية القديمة عرض الحائط حتى لقب بأبي الشعر الحر . لم يكن يستمد شاعريته من الأوزان والقوافي التقليدية ، بل استمدتها من الخصب الصوقي الذي توحى به إيقاعات الجمل بصرف النظر عن وحدة التفعيلة ؛ لذلك كانت الإيقاعات متشابكة ومتداخلة ومتمازجة ومتوازية ، كما نجد في التكوين الموسيقي للسيمفونية ، كان يستوحى الإيقاع والوزن من نوعية المضمون الذي يعالجه .

من ناحية المضمون الفكرى اعتبره النقاد فيلسوفا بمعنى الكلمة ، إذ كان يملك النظرة الشاملة المتكاملة إلى الكون والأحياء ، وهى النظرة التي احتوت الإنسان والمجتمع والعلاقة بينها بكل ما فيها من حب وديمقراطية وغموض وصراع ، بل إن شعره جمع بين التناقضات المادية والروحية في آن واحد ، مما منحه حيوية متدفقة تحاكي ديناميكية الحياة نفسها ، أما علماء النفس فقد وجدوا في أشعار ويتان دراسة خصبة لمكونات النفس البشرية ، وإن كانت دراساتهم لم تفض جديدا إلى تذوقنا الفنى لأشعاره - فإنها كانت مثيرة وجديدة بالنسبة لعلم النفس ، وبينت إلى أى مدى كانت بصيرة ويتان عميقة ونافذة إلى جوهر الإنسان في وقت لم يكن يعرف

فيه أحد شيئا عن علم النفس . لم ينظر ويتان إلى الحياة على أنها أبيض وأسود ، أو كإل وتنقص ، أو صواب وخطأ ، أو خير وشر ، أو عظمة وتفاهة ، أو جبال وقيع ؛ بل كانت كلها مزيجا رائعا من كل هذه العناصر : يقول في إحدى قصائده عن عاهرة : « إذا لم ترسل الشمس أشعتها إليك فلي الحق في أن أمتنع عطفك عنك » . إن ويتان يجد كل ما في الحياة مها كان تافها أو ضئيلا في نظر الآخرين ؛ فهذا الكون كله من خلق الله العظيم الذي لا يمكن أن يخلق إلا شيئا مستمدا من عظمته وجلاله ، وعظمة هذا الكون كامنة في الحب الذي يشكل وحدته ، فكل الكائنات تسبح بالحمد والحب لحالقتها ، ولولا هذا الحب والاتحاد لما قامت لهذا الكون أية قائمة ! وإذا كان الصراع من الخصائص المميزة له فإن الحب هو الجانب الآخر للصراع ، بل إن الصراع نفسه يعد أكبر دليل على الحب ، لذلك كان التفاؤل السمة المميزة لأشعار ويتان ، إنه يمنح القارئ الإيمان بنفسه وبالكون في آن واحد . تكن أصالة شعره في أنه لم يصطنع هذا التفاؤل الذي ينبع من إيمان عميق بقدرات الإنسان على جعل هذا العالم مكانا صالحا للحياة المطمئنة السعيدة ؛ لذلك بدت كل جزئيات الكون التقليدية في نظرنا وكأننا نراها لأول مرة في قصائده .

كان لإيمان ويتان بوحدة الوجود نتيجة إيجابية بالنسبة للشكل الفني لقصائده ، فلم يكن على وعي بمعايير النقد التي تحتم الوحدة العضوية للأعمال الفنية ، وخاصة أن هذه المعايير برزت في أوائل القرن العشرين ، لكن قصائده اكتسبت وحدة موضوعية بفضل مضمونه الفكري القائم على وحدة جميع العناصر المتناقضة في هذا الكون . وبحكم الاتحاد العضوي بين الشكل والمضمون ؛ فقد انتقلت من ثم وحدة المضمون الفكري إلى مستوى وحدة الشكل الفني ؛ من هنا كانت الخصائص المميزة لشعر ويتان والتي يمكن التعرف عليها من أول وهلة . والفضل كله يرجع إلى رؤيته الواضحة التافدة إلى الحياة ، وإلى حسه الشعري المرهف الذي استطاع أن يخلق علما شعريا خاصا به من كل العناصر التي استخدمها بصرف النظر عن الآراء التقليدية السابقة فيما يختص بالشروط التي يجب أن توافر في هذه العناصر حتى تصبح صالحة لولوج عالم الشعر .

(١٩٠٤ - ١٩٤٠)

نathan ويستين أوثانيل ويست من الروائيين الأمريكيين اليهود الذين تأثرت كتاباتهم بمقدرة الجيتو اليهودية التي أجبرته على النظر إلى المجتمع الأمريكي بمنظار يهودي محت ، فقد إعتبر نفسه روائياً يهودياً بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى ؛ لذلك فقدت رواياته القليلة التي أنتجها شمولية النظرة الإنسانية البعيدة عن التعصب المنصري الأعمى ؛ ذاع صيته في الثلاثينيات من هذا القرن لدرجة أن هوليوود أرادت أن تستغل هذا النجاح ، فجلسته إليها تحت إغراء المال ؛ لكي يؤلف لها قصصاً سينمائية . كانت رواياته تجمع بين السخرية اللاذعة للمجتمع المعاصر الذي فقد كل المقومات الروحية تحت وطأة الضغوط المادية المتزايدة ، وبين السريالية التي ازدهرت في ذلك الوقت في أوروبا ، ورفضت كل القوالب الواقعية التقليدية التي استحوذت على الأشكال الروائية لفترات طويلة .

ولد نثانيل ويست في مدينة نيويورك ، ودرس الفلسفة بجامعة براون في رود آيلاند ، ثم ذهب لقضاء سنتين في باريس على أساس تجربة الاتصال الشخصي المباشر بالحضارة الأوروبية . عندما عاد إلى أمريكا كان قد اكتشف أن مستقبله قد تحدد كروائي له نظرة معينة يريد تجسيدها في أعماله ، فنشر أول رواية له عام ١٩٣١ بعنوان «الحياة الحاملة لبالسوميتل» ثم رواية «الآنسة لوني هارنس» أو «الآنسة ذات القلب الوحيد» ١٩٣٣ ، ثم انتقل إلى هوليوود عام ١٩٣٥ ، لكي يكتب بعض القصص السينمائية ، لكنه لم يسترجح حياته هناك ، فكتب رواية «يوم الجراد» ١٩٣٩ ينقد فيها الحياة في هوليوود ، ويسخر من مجتمعها سخرية مريرة قاسية . انتهت حياته فجأة عندما مات في حادث سيارة مع زوجته في كاليفورنيا عام ١٩٤٠ . وعلى سبيل حفظ إنتاجه الأدبي قام آلان روس بنشر مجلد الأعمال الكاملة لويست عام ١٩٥٧ ، واحتوى على الروايات الأربع التي كتبها . على الرغم من الكم القليل الذي أنتجه ، فإن الإنجازات في ميدان الفن تقاس بالكيف أولاً ؛ لذلك

تشكل روايات ويست جزءاً من تراث الأدب اليهودي الأمريكي . لم يكتب ويست الرواية على سبيل الصنعة أو المروية فقط ، بل كانت له نظرة مفروضة إلى الرعب والخواء والتفاهة التي تحوى عليها الحياة الإجتماعية البراقة . برز هذا الاتجاه في رواية « الآتسة ذات القلب الوحيد » التي تدور حول كاتب صحفي يشرف على تحرير باب يريد القراء وأهريد القلوب في جريدته ، وهذا الباب كتيب وعزن بطبعته ؛ لأنه لا يعمل في طياته سوى شكوى القراء وآلامهم وأحزانهم . تكون النتيجة أن يتشرب المحرر هذه الروح الحزينة الكئيبة اليائسة ، وتحول مئات الخطابات التي ترد إليه يوميا إلى صفحات تزيد في قناتها على صفحة الوفيات . يقع المحرر فريسة لهذا اليأس الكتيب ، ويصبح ضمن البؤساء الذين يرسلون إليه خطاباتهم ، لكنه أكثر منهم بؤساً ويأساً ؛ لأنه لا يجد من يشبه شكواه . كأن ويست يريد أن يقول : إن إنسان المجتمع للعاصر ليس سوى هذا المحرر اليائس الكتيب على حين تحول العالم كله إلى باب يريد القراء حيث لا يوجد سوى الشكوى والأنيب والتوجع .

أما رواية « يوم الجردة » فتتميز بالنغمة الحزينة نفسها : فيها يرى ويست المجتمع للعاصر من خلال مدينة هوليوود ذات الأضواء البراقة الخادعة الكاذبة ! كانت المعالجة الروائية سريالية بحيث تولت المواقف بصورة غير محددة أو واقعية ، وظل الأسلوب السريالي مسيطراً إلى أن تصل الأحداث إلى قفها في المظاهرة التي اجتاحت الليلة الأولى لمرض أحد الأفلام . تبدو هوليوود على عكس ما يتخيلها الناس تماماً ، فلم تكن جنة القرن العشرين ، وأرض الأحلام الماثنة ، بل تحولت في رواية ويست إلى كابوس دائم يتجسد في الفنادق الرخيصة القذرة ، وصراع الديكة والمواخير والإضرابات الغوغائية والأوهام الضالعة والصنجر والقفل والإحباط . في هذه المدينة تحول الحب إلى شق ودعارة ونهم جنسى ، واندثرت البراءة تحت حطام الأحلام الكاذبة . أصبح كل شيء خداعاً في خداع حيث لا تعثر على الحقيقة في أية زاوية من زواياها ، حتى ملابس الناس لا تمت للواقع بصلة ، بل تشبه الملابس التي يرتديها الأشباح في الأساطير والكواييس ! تصل مأساة هوليوود قفها في شخصيات فائز جرينر للمثلة التي فشلت في الوصول إلى صفوف النجوم ، وهومر سميسون الموظف الإداري الساذج الذي بلغ منتصف العمر دون أن يفهم حقيقة ما يجري حوله ، وعلى الرغم من تفاهة عمله فإنه يصاب بمرض عصبي يتناهب من حين لآخر ، أما تود هاكيت الفنان التشكيلي فإنه على عكس كل أبطال ويست : يصر على التزام دوره كمراقب أو مشاهد فقط ، ولا يسمح لنفسه بالاندماج في العالم المحيط به ، حتى لا يفقد قدرته النقدية على النظرة الموضوعية . في نهاية الرواية عندما يهرب تود من المظاهرة - يسجد كل معاني للمساءة في (لوحة) « حرق لوس أنجلوس » التي تحمل في طياتها رأى ويست في المجتمع الأمريكي ؛ فهو مجتمع لا يمكن أن يبالغ إلا بالسخرية المريرة التي ترى الفساد والتحلل والضياع .

في روايته الأولى « الحياة الحائلة لبالسوسنيل » نكتشف أن الهجوم الذي بدأه ويست على المجتمع الأمريكي لم يكن هجوماً فنياً موضوعياً ، بل قصد إلى مهاجمته من حيث إنه مجتمع يعتنق معظم أفرادها المسيحية ، ويريد أن يشير من طرف خفي إلى أن المسيحية هي سبب كل الأوجاع التي يعاني منها المجتمع الأمريكي . وإن كانت هذه النغمة خافتة إلى حد ما في هذه الرواية فإنها ارتفعت وغطت على ما عداها من نغبات في الرواية التالية « الآتسة ذات القلب الوحيد » . في رواية « الحياة الحائلة لبالسوسنيل » يحاول ويست أن ينفى نظره اليهودية المتصرفة

الضيق باستخدام أساليب الخيال السريالي التي كانت تمثل أدب الطليعة في ذلك الوقت : يبدو سنبل شخصية إنطوائية تماماً ، وتتحول الرواية إلى مذكرات يومية لتفكيره المشوش الذي لا يخرج عن النطاق الذي سجن فيه عقله . أما الحلقات المتعاقبة من السرد الروائي فليست سوى سلسلة من الإسقاطات النفسية ، والمواقف الساحرة المثيرة للضحك ؛ حتى حياته الجنسية أصبحت خالية من أى مشاعر صادقة أو حقيقية .

لم يفت النقاد حقيقة هدف ويست من السخرية من سنبل ؛ فقد كان يسخر من المجتمع في شخصه ؛ ولذلك هاجموا الرواية على أساس افتقار النقد والسخرية إلى النظرة الموضوعية ؛ لكن إتيان ويست للصنعة الروائية يمكنه من تقديم اتجاهاته العنصرية إلى الجمهور دون حساسيات تذكر ، وخاصة أنه اعتمد على المواقف الكوميديّة التي يفتح لها قلب القراء بسرعة . هذا بالإضافة إلى تصويره الكاريكاتيري لمظاهر الإغراب والشذوذ والصباغ التي تتمثل في الأنماط التي يقدمها مثل الأعرج والأحبد لتجسيد الأمراض التي تدب في أوصال المجتمع . من خلال هذه المواقف يعن حره الشواء على المسيحية وكل ما ترمز إليه . بذلك يفضح نفسه في النصف الأخير من روايته عندما يتحول هجومه من المجتمع إلى المسيحية ؛ مما يدل على أن ذلك الهجوم كان الهدف الرئيس من كتابته للرواية .

يبلغ الهجوم العنصري المسوم على المسيحية ذروته في رواية « الآسّة ذات القلب الوحيد » التي يعتبرها النقاد تحفة ويست ؛ فحين يؤكد أن المسيحية قد عجزت عن جلب السعادة إلى قلب المجتمع الذي تنعصره الوحدة والكتابة والبأس والألم ؛ فحضر باب يريد القلوب محلل نفساني من الدرجة الثالثة ، كان يشغل بالكهنوت قبل ذلك ، لكنه أراد أن يقوم بعمل أكثر إثارة ، فاشتغل بالصحافة التي اكتشف تدريجاً أنها مملّة هي الأخرى عندما فقد اهتماماً بما تحتويه الخطابات الواردة إلى الباب الذي يحمره . ولأول مرة في حياته يجد نفسه مضطراً إلى فحص القيم التي قامت عليها حياته أساساً . عندئذ يدرك أنه لا يختلف كثيراً والقراء البؤساء الذين يقدم لهم نصائحه ، ويترسب في وعيه أنه ضحية مثلهم تماماً . هنا يتحول ويست إلى يهودى متعصب عندما يربط بين شخصية بطله وشخصية المسيح على أساس مشاركتها في غلاب الآخرين .

يقول ويست وينتهي الصراحة المباشرة : إن بطله يدعى المذاب والمعاناة من أجل الآخرين ؛ لكي ينجى نفسه ، وخاصة أنه فشل في أن يجد عزله له في الدين . لا يتوقف الهجوم على الدين عند هذا الحد ، بل يصور ويست رئيس تحرير الجريدة على أنه رجل مادي ملحد يسخر دائماً من تعطلات البطل إلى الإيمان واليقين . قد يتساءل القارئ عن العلاقة بين البطل وبين عنوان الرواية « الآسّة ذات القلب الوحيد » أو « الآسّة لورنلي هارتس » ؟ كان هذا هو الاسم للمستمار الذي يوقع به البطل باب يريد القلوب ، وتنتهي به الحال إلى خاتمة مأسوية عندما يقتله زوج عاجز جنسيا يواجه زوجته المصابة بالسمار الجنسي ؛ لم تعجبه نصيحته التي نشرها ، فقام يقتله على سبيل الانتقام من عجزه هو شخصياً ، اصطلع النقاد على أن هدف ويست للمتنوى الخبيث من النّاية التي وضعها لبطله التلميح إلى موت المسيح كفارة عن خطايا البشر : فموت البطل في نهاية الرواية معناه إلتصاف مبدأ للمادية للوحدة الذي يؤمن به رئيس التحرير ، وإنتهاء كل أمل للإنسان في التطلع إلى الإيمان واليقين . لم تكن للسؤال مجرد مأسوية ورئيس التحرير وسادية البطل ، بل كانت إلتصاف الشك على اليقين ،

والكفر على العقيدة ، والإلحاد على الإيمان ، والشر على الخير ، والأرض على السماء . هذه الأوضاع المقلوبة التي أكدها ويست في نهاية روايته لا تنى سوى بذره لبذور الشك في أن العقيدة المسيحية قادرة على الوصول بالإنسان إلى بر الخلاص . وكان الهدف كله من كتابة مثل هذه الرواية هو التهمج العنصري الخنثى المسموم على المسيحية في محاولة فنية لهمها ،

في رواية « المليون الباردة » ١٩٣٤ يتهم ويست على النظام السياسى الذى تحكم به الولايات المتحدة ، ويؤكد بأسلوب كوميدى ساخر أن الانتهازية هى المبدأ السياسى الوحيد الذى تعتقه أمريكا . وما أسطورة المواطن الفقير العصامى الذى يصل إلى منصب رئيس الجمهورية سوى الوهم الكاذب الذى يحلو للجميع أن يندعوا به أنفسهم ، فيطيل الرواية ليحول يتكن شاب ساذج إلى درجة البله ، يشرع في بناء مستقبله وإيجاد الثروة اللازمة لذلك ، لكنه لا يتلق من المجتمع سوى الخداع والسرقة والمزيمه والسجن ثم القتل . هذه هى النهاية التى كانت في إبتظار الطموح الساذج الذى يظن أن كل شيء في متناول اليد طالما أن الإرادة الذاتية موجودة . يسخر ويست من بطله يتكن حتى بعد موته عندما يعلن شاجريك وبيل - أحد الرؤساء السابقين للولايات المتحدة - في خطاب الوداع عند انتهاء رئاسته أن يتكن أصبح بطلاً رمزياً على مستوى الحزب . وكان ويست قد كتب روايته بأسلوب يسخر به من المسلسلات التى تنشرها المجلات والتى تدور حول الثروات الخيالية التى يحققها المليون بكدهم وكفاحهم .

لكن كيف لكاتب يهودى عنصري مثل ويست أن يحرز هذه المكانة المرموقة في الرواية الأمريكية . الإجابة على هذا السؤال تكن في أن المجتمع الأمريكى يحترم الكفاية في كل صورها حتى لو كان مضمونها فاسداً | قد يختلف القراء ويست في مضمونه الفاسد المسموم ، لكنهم سيفسحون الطريق لمهارته الحرفية في كتابة الرواية ، ولقدرته الشعرية على الإيحاء بالجو المطلوب ، ولاستخدامه البارع لحيل الكوميديا الساخرة ، ولإقتصاده في استخدام الألفاظ ، ولتركيزه في وصف المواقف ذات الدلالات والأبعاد المتعددة ، ولشجاعته في كتابة روايات تعارض النعمة الرومانسية التى اشتهر بها معاصره العظيم الروائى سكوت فيتزجيرالد .

ويبدو أن المجتمع الأمريكى يرحب بكل كاتب يحاول أن يصدمه . استغل ويست هذا الترحيب في بث مضمونه الفاسد والسموم ، وكأنه رسول بعث إليه يشرىدين جديد . لكن يجب أن نعلم أن من الضرورات الجلية التى تتوافر في العمل الفنى الناضج أن الشكل المتناسق الجميل لابد أن ينبع من مضمون إنسانى رحب لا يربط بأى اتجاهات عنصرية ضيقة يحكم التحام الشكل بالمضمون . أما العمل الفنى المتقن الذى يث مضموناً فاسداً فثله مثل الجريمة الكاملة التى تدل على قة الذكاء والتخطيط والمهارة ، على حين تهدف أساساً إلى القضاء على القيم الإنسانية الخالدة التى اقتات عليها الفن الإنسانى العظيم منذ فجر الحضارة البشرية .



ريتشارد ويلبر شاعر أمريكي معاصر، يتميز شعره بالشكل للتناسق الذي يهتم اهتماماً غير عادي بالمعاني وظلالها، وبالألفاظ ودلالاتها، وبالصور وإيماءاتها. هذا بالإضافة إلى الحرص على الإيقاع المنتظم الذي يصل في بعض الأحيان إلى خطئة عامة للقصيدة كلها قد تستغل القافية للنظومة أيضاً على سبيل استكمال الهيكل الإيقاعي. يتردد استخدام ويلبر لهذه الأدوات الشعرية بين التوظيف التقليدي لها وبين ابتكار أنماط جديدة خاصة بالقصيدة؛ لكي تنى بأهدافها الفنية والفكرية. لم يكن من الشعراء الذين يميلون إلى استعراض عضلاتهم وإبراز مهاراتهم في استخدام الأشكال الكلاسيكية للقصيدة، بل كان يعتقد أنه ليس للقصيدة شكل مسبق؛ لأنها تتشكل تشكيلاً جديداً تماماً مع عملية الخلق الفني؛ لذلك فإنها تختلف هي وأبنة قصيدة سبقتها. هذا المعيار ينطبق أيضاً على الوزن والإيقاع والقافية؛ فهذه كلها أدوات فنية طوع قلم الشاعر وفي خدمة مضمونه وشكله، أما أن تفرض فرضاً مسبقاً ومتعسفاً عليه فهذا يعني أنها أصبحت من القوالب الصماء والقيود الصارمة التي قد تقتل انطلاقة الشاعر.

تخرج ريتشارد ويلبر في كلية أمهرست عام ١٩٤٢. خدم في إحدى كتائب المشاة الأمريكية في إيطاليا وفرنسا في الحرب العالمية الثانية حين بدأ يقرض الشعر. بعد انتهاء الحرب التحق بقسم الدراسات العليا بجامعة هارفارد، وحصل على درجة الماجستير في الآداب عام ١٩٤٧. اشتغل بها مدرساً حتى عام ١٩٥٠ حين أصبح أستاذاً مساعداً للأدب الإنجليزي حتى عام ١٩٥٤. بعد ذلك شغل كرسي اللغة الإنجليزية في كلية ويلسلي حتى عام ١٩٥٧ الذي عين فيه أستاذاً للأدب الإنجليزي في جامعة ويسليان؛ لا يختلف ويلبر في هذا ومعظم الشعراء الأمريكيين المعاصرين الذين اشتغلوا بتدريس الشعر أو الأدب أو اللغة الإنجليزية بالإضافة إلى ممارستهم لكتابة الشعر. كان الإنتاج الشعري لويلبر مواكباً لدراسته الأكاديمية، فأصدر أول ديوان له عام ١٩٤٧ بعنوان

«التغريات الجميلة» ثم «الاحتفال الرسمي» ١٩٥١ و«أشياء هذا العالم» ١٩٥٦ ثم ديوان «الأعمال الكاملة» ١٩٥٦-٤٣ ، كما أصدر ديوان «نصيحة إلى نبي» ١٩٦١ .

أحرز شعر ويلبر تقديراً على مستويات متعددة فحصل عام ١٩٥٧ على جائزة بوليتزر وجائزة الكتاب القومي لديوانه «أشياء هذا العالم» ، لكن نشاطه لم يقتصر على كتابة الشعر ، بل أشرف على تحرير وإصدار كتاب «التاريخ الطبيعي للعصور الوسطى» ١٩٥٥ ، ثم أصدر طبعة كاملة لقصائد إدجار آلان بوعام ١٩٥٩ ، كما ترجم مسرحية «عدو البشر» لموليير عام ١٩٥٨ ، واتفق معظم النقاد والدارسين على أنها أفضل ترجمة لموليير إلى الإنجليزية . شارك ويلبر أيضاً ليليان هيلان في تحويل رواية فولتير «كانديد» إلى أوبرا موسيقية فكاهية لاقت نجاحاً كبيراً على مسارح بروودواي بنيويورك ، وكان ويلبر قد كتب أغاني الأوبرا التي وضع ألحانها ليونارد بيرنستاين .

توضح القصائد المبكرة لموليير تأثيره الشديد بأشعار ماريان موروالامس ستيفت ، لكن هذه التأثيرات اختفت إلى حد كبير في ديوانه الثاني «الاحتفال الرسمي» ، ولم يتبق منها سوى بعض النتائج الإيجابية مثل : الرقاقة والتنسيق والعناية الشديدة باختيار الكلمات . تميز أسلوبه الشعري الخاص بالإشارات المتعددة إلى الثقافات والحضارات الكلاسيكية ؛ مما يستلزم من القارئ خلفية ثقافية مريضة حتى يتذوق شعره على الوجه الأكمل ، كما اشتهر ويلبر بمهارته في اللعب على أصول الكلمات وعلى إختلاف معانيها من عصر لآخر ، كذلك استخدم الصفات استخداماً دقيقاً بعيداً عن الزخرفة اللفظية ، ولم يعترض على التلاعب بدلالات الألفاظ ، لأنها مجرد مادة خام في يد الشاعر يصوغها كما يشاء . والصنعة تشكل جزءاً حيوياً من البناء الفني للتلقائي القصيدة .

أما من جهة المضمون الفكرى فقد آمن ويلبر أن الخيال ليس كل شيء في القصيدة ، بل هناك قدرة العقل على الصياغة والتنسيق والتنظيم . والشاعر الناضج لا يعترف بما يسميه الرومانسيون بشطحات الخيال اللا نهائية ، لأن وعيه الفني الحاد يقف بالمرصاد لهذه المحاولات التي تفسد شكل القصيدة وتضيع معالمها . في النموذج التالي يتضح لنا حرص ويلبر على تطبيق اتجاهاته الجمالية والتقنية على قصائده عندما يقول :

« يا لهذا الخيال المشوش ! إنه ينسى في الحريف

ما حفره الصيف من ذكريات على صفحته

إنه أسير الظروف للتوجهة حوله

لا يرى سوى الأيام في هذيان ذهبي

يرى الصيف وكأنه مات بلا عودة

فالخريف هو الدنيا والحياة والأحياء .

لكن الصيف يعود في الفروع الخضر

يشع في صيون البشر بهاء ورواء

وتستحم الروح في بحيرات الدفء المائل . »

في قصيدة أخرى يصور الشاعر أثر ابتسامة لفاتة جذابة على روحه ، فهذا الأثر لا يمت للهولوسة الرومانسية بصلة ، لكنه يرتبط بمظاهر الحياة العادية ، وبذلك تحول الابتسامة إلى جزء عضوي من نسج القصيدة من خلال التحامها بالرموز والتشبيهات المتتابعة ، فالابتسامة توقف في داخل الشاعر كل أسباب الفوضاض والتشوش ، كما تتوقف حركة المرور فجأة في شارع ملئ بالضجيج والصخب . فالأشياء هي الأشياء نفسها ، لكنها سكنت استعدادا للحركة مع الإشارة الجليدية ، يقول ويلير :

« صمتت الأبواق وتلاشى العادم  
ومن فوق ظهور العربات الساكنة  
هتأ النهر يتدفق على الجنايين  
لكن هديره امتزج بأصوات الحركات  
استعدادا للانطلاق من جديد » .

كانت ابتسامة الفتاة مثل لحظة الصمت التي سادت مع توقف حركة المرور ، كلها هدوء ومكينة وطمأنينة ، لكنها كانت مجرد لحظة لا بد لها من نهاية ؛ لذلك سرعان ما امتزج هدير النهر وضجيج الحركات ، لكي تستأنف الحياة سيرها الأبدى ؛ فالحياة لا تتوقف من أجل ابتسامة جذابة ، كما يتخيل الرومانسيون . من الواضح أن ويلير يستخدم لغة الحياة اليومية في شعره ، فهو لا يعتقد أن هناك لغة شعرية ولغة غير ذلك ؛ وإنما اللغة - أية لغة - تتحول إلى شعر من خلال استخدام الشاعر لها . هذا يفسر لنا السبب في أن لغة ويلير في قصائده تتردد بين الكلاسيكية ذات الجرس الرصين والإيقاع الملهيب وبين الدارجة أو العامية التي يتكلمها الناس في حوارهم اليومي . يتوقف اختيار الشاعر لنوعية لغته على للمضمون والشكل في وقت واحد ، ويؤكد ويلير أنه كلما اختلفت لغة الشاعر من قصيدة إلى أخرى اختلفا بينا فمعنى ذلك أنه متمكن من فنه ، ومسيطر على أدواته التي يفضيها ويغيرها على حسب مقتضى الحال . طبق ويلير هذا المبدأ على ترجمته لقصيدة بودلير « دعوة إلى رحلة » التي تغمص فيها أسلوب ميلتون بكل جلاله ووقاره وإيقاعه الوثيد ، وذلك من خلال اللمحات العابرة التي قد لا يلاحظها القارئ العادي ، لكنها توحى إليه دون شك بالإحساس الذي يريد الشاعر أن ينقله إليه .

أثبت ويلير قدرته الفائقة في الترجمة عندما نقل « عدو البشر » لمولير إلى الإنجليزية . ساعده تمكنه من اللغة في نقل كل المعاني والمواقف التي أراد مولير أن يقدمها وذلك في لغة سلسلة واضحة متعددة تعتمد أساسا على لغة الحياة اليومية ، فلا خير في ترجمة لا تقدر على نقل كل ما يمكن نقله من اللغة الأصلية في أقل قدر ممكن من الألفاظ . هذا الاقتصاد اللفظي كان من أهم المبادئ التي لم يجد عنها ويلير : قصباكه إما قصيرة أو متوسطة الطول ، لكنها تقول وتوحى بأشياء كثيرة خارج حدودها الشكلية أما تنجيب الشحنة الدرامية في القصيدة من خلال الألفاظ والمترادفات والتراكيب التقريرية المباشرة - فن شأنه أن يجيل القصيدة إلى مقالة . يبدو أن إصرار ويلير على تنوع أهوائه اللغوية من قصيدة إلى أخرى قد أدى بدوره إلى تنوع أفكاره وشواطره ومشاعره : فن النادر أن نجد الفكرة نفسها تتردد في قصيدتين في وقت واحد : قد يمسد مفهومه

للحب مثلاً في إحدى قصائده ، ويعتقد القارئ أنه وضع يده على مفهوم الشاعر للحب بصفة عامة ، لكنه يُفاجأ عندما يقرأ قصيدة جديدة بمفهوم مختلف تماماً للحب . هذا لا يعني أن الشاعر يناقض نفسه ، بل على النقيض من ذلك لأنه يسلس قياده للصدق الفني داخله ؛ ومن ثم فإنه يترك الموقف الراهن في القصيدة بشكل المفهوم الخاص بها للمضمون . وإذا لم يتبع الشاعر هذا المبدأ فإن قصائده ستتحول إلى نسخ باهتة ومكررة للأفكار نفسها . في حين أن في الحياة من الحسب والعمق والتنوع ما يكفل للشاعر متبعا متجددا باستمرار . يتضح هنا في أطول قصائد ويلير التي تتخذ من شخصية الممثل الإيطالي جياكوميني مضمونا وعنوانا لها : في هذه القصيدة يعالج ويلير مضمونا فلسفيا في منتهى العمق والحسب ، ويتمثل في الصراع بين الإنسان والأشياء المحيطة به ، أو في الصراع بين الروح والمادة : تبدأ القصيدة بمطلع غير تقليدي يحاول به الشاعر أن يصدعنا ، لكي يفتح أذهاننا للمضمون الجليل الذي سيعالجه ، فيقول : « حتى الصخر يهزأ بالإنسان » ثم يتدرج الصراع إلى أن نرى جياكوميني في غرفته المظلمة مثل كهف البحر وهو يبين الإنسان من الحجر الأصم . في هذه القصيدة يقول لنا ويلير : من الإنسان ؟ وما الفن في ضربات ولقطات سريعة دون أن يدخل في مناهات الفلسفة والسفسطة ؟

والدليل على التنوع الفني الذي يجعل قصائد ويلير مختلفة اختلاف بصمات الأصابع - يمكن في قصيدة « صوت صادر من تحت المائدة » التي تختلف تماما وقصيدة « جياكوميني » : في هذه القصيدة يقدم ويلير مضمونا لكاهيا ومضحكا لا يمت إلى وقار جياكوميني بصفة ، فنشاهد سكيراً يقول :

« أنا واحد من الشهداء كما ترون !

نصب تذكارى للصبر في وضع أفقى

أستعرض سيقان الساقيات

في حين رأسى مقلّى بلا حول ولا قوة

فوق هذه الأرض اللينة الرطبة

حسنا ! لقد سقطت مرة أخرى

لكئنّى لم أطرد خارجا بعد !

يا أيها الضياع الطذب الجميل

سأعود إليك لأتهل منك المزيد »

لا يعني التنوع في المضمون والأشكال التي قدمها ويلير في قصائده - أنه لا يمتلك أسلوبا يميز له ، فن السهل التعرف على أسلوبه من جملة المحددة والمشحونة بأكثر قدر ممكن من الدلالات والإيحاءات ، ومن صوره الشعرية المتبلورة التي ترتبط عضويا بالإيقاع الداخلي للأبيات ، ومن ألفاظه التي يختارها بدقة واعية ، فالأسلوب المميز للكاتب لا يعني التكرار سواء في اللغة أو الأفكار ، لكنه يعني ذلك الطعم المميز الذي يتلقوه القارئ في أعماله دون أن يلمس مواضعه بطريقة مباشرة ، وقد كان ويلير أستاذا متمكنا في هذا المضمار .

إدموند ويلسون من الأدباء والنقاد الأمريكيين ذوى الأنشطة المتعددة التى تغطى مجالات الرواية والمسرحية والنقد والصحافة والسياسة والآثار والشعر وأدب الرحلات والاجتماع ، ونظرا لانتشاره هذا الانتشار الواسع ، وعدم تخصصه وتمسكه فى مجال أو اثنين من هذه المجالات - فقد اشتهر بصفة عامة ، ولم يتفوق فى إحداها بصفة خاصة ، لكن هذا لا يقلل من قيمة إنجازاته باعتباره أحد قادة الفكر والأدب فى الولايات المتحدة . وربما كان عدم تفوقه فى النقد أنه اعتبر الأدب ضمن الأنشطة الاجتماعية والنفسية والسياسية ، وأن هدفه أخلاقى أساسا ، وذلك على الرغم من معاصرة إدموند ويلسون للمدرسة النقد الحديث التى ترعدها جون كرو رائسم ، وت . س . إليوت ، وإزرا باوند ، وكليات بروكس ، وآلن تيت وغيرهم من النقاد الذين نادوا بالمنهج التحليلى الذى يعد الشرط الأساسى للنقد الموضوعى الذى ينظر إلى العمل الأدبى كقيمة جمالية فى ذاته ، وليس لأهدافه السياسية أو الاجتماعية أو الأخلاقية . ونظرا للإقناع الفصيح الذى مارسه هذه المدرسة النقدية الحديثة على قطاعات المثقفين فى أمريكا وأوروبا - كان من الطبعى أن تتوارى آراء إدموند ويلسون فى الظل ، وخاصة أن اتجاهاته النقدية تنتمى إلى المدرسة التقليدية التى سبقت للمدرسة الجديدة .

ولد إدموند ويلسون فى مدينة ريدبانك بولاية نيو جيرسى . فلقى تعليمه فى جامعى بنسلفانيا وبرنستون ، بدأ حياته العملية محررا فى مجلة « ناسو الأدبية » . التى كانت تصدر فى برنستون وذلك بالتعاون مع جون بيل بيشوب الذى عمل ويلسون مساعدا له ثم خلفه بعد ذلك . فى عام ١٩٢٢ اشترك الاثنان فى إصدار كتاب يجمع بين الأبحاث النظرية والمقطوعات الشعرية بعنوان « إكليل الزهور » ، وبعد تخرجه فى الجامعة أصبح مراسلا لجريدة « صن » التى صدرت فى نيويورك ، فى أثناء الحرب العالمية الأولى اشتغل فى إحدى المستشفيات الفرنسية ثم فى قوات الحافريات الأمريكية . وعندما عاد إلى نيويورك اشتغل رئيسا لتحرير مجلة « فانتي فير » أو « سوق الغرور »

منذ عام ١٩٢٦ اشتهر كأحسن الصحفيين والكتاب اللذين يقومون بعرض الكتب الجديدة بالصحف والمجلات ، وذلك عندما بدأ هذه المهمة في مجلة « نيويورك بليك » . ثم استقال منها للتفرغ للكتابة والتأليف ، لكنه عاد إلى عرض الكتب في الفترة ١٩٤٤ - ١٩٤٨ في « النيويورك » وامتد نشاطه إلى كتابة المقالات النقدية الطويلة وغيرها من الأبحاث للمجلة نفسها .

لم يقتصر نشاطه على عرض الكتب ، أوتقد الأعمال الأدبية ، بل امتد إلى دراسة وتحليل المخطوطات العربية التي تدور حول أحداث العهد القديم وشخصياته ، كتب في موضوعات متخصصة عميقة ببصيرة نافذة ومهارة صحفية بالغة ، كما نجد في دراسته المشهورة باسم « غطوطات البحر لليت » التي أصدرها عام ١٩٥٥ والتي تعد من أعمق الأبحاث التي كتبت حول المحفريات والمخطوطات الإنجليزية التي اكتشفت في الشرق الأدنى ، في تلك الفترة تشعب نشاط ويلسون ، وخاصة بعد نشره لكتاب « صدمة الكشف » ١٩٤٣ الذي جمع فيه الوثائق والمستندات الأدبية التي تؤرخ للأدب في الولايات المتحدة من خلال المقالات والأشعار والقطعات الساخرة والسخر الذاتية والرسائل وغيرها من الوثائق التي تبرز مراحل تطور الأدب الأمريكي بأسلوب حي . بدأ ويلسون يجسم راسل لويل وإدجار آلان بو ، وانتهى بمجون دوس باسوس ، و هـ . ل . منكن ، وشيروود أندرسون . حرص ويلسون على جمع المقالات التي يعلق فيها الكتاب بعضهم على بعض أحيانا بطريقة لطيفة مهذبة ، وأحيانا أخرى بأسلوب هجومي عنيف ، وكان الكتاب تحول إلى ندوة أو مناظرة بين هؤلاء الأدباء اللذين يتشمنون إلى أجيال مختلفة .

تولت أعمال ويلسون فكبت السقوط عام ١٩٤٥ وهو كتاب جمع الكتابات التي لم تنشر للروائي الأمريكي ف . سكوت فزجيرالد ، ثم مجموعة قصص قصيرة بعنوان « مذكرات هيكات كاوتني » ١٩٤٦ ، التي صودرت بعد نشرها بسبب معالجة إحدى قصصها للجنس بأسلوب جرىء صريح لم يكن الذوق الأدبي التقليدي قد تعودده بعد . عندما قام الناقد ألفريد كازن بعرض كتاب « شواطئ الضياء » ١٩٥٢ لويلسون - وهو عبارة عن مجموعة من مقالاته النقدية الأدبية - قال عنه كازن : إن ويلسون يختلف تماما ونقاد آخرون ، لأن بعض النقاد يصيبون القارئ بالملل حتى لو كانت كتاباتهم في منتهى الأصالة والعمق ، أما ويلسون فهو قادر على أن يسحرنا بغيره أن بعض آرائه يجانبها الصواب .

من أشهر كتب ويلسون النقدية كتاب « حصن أكسيل » ١٩٣١ الذي يدور حول الرمزية كحركة عالمية في الأدب والفن من خلال أعمال أدباء فرنسا ، وأيرلندا ، وأمريكا وعنوان الكتاب يشير إلى مسرحية شعرية و« أكسيل » ١٨٩٠ للكتاب الفرنسي فيزي ديل آدم . من أهم الأدباء اللذين تناولهم ويلسون بالدراسة بيتس ، وت . س . إليوت ، وجيرترود ستاين ، ورامبو ، وجويس ، وپروست . بعد هذا الكتاب التقدي خاض ويلسون غمار السياسة فكبت « إلى المحطة الفضائية » ١٩٤٠ الذي يحلل فيه خلفية الثورة الروسية ، وذلك بعد أن زار روسيا عام ١٩٣٦ ، وكتب عنها كتابا في أدب الرحلات بعنوان : « رحلات بين نوعين من الديمقراطية » ، وكان قد حصل على حرية في التنقل داخل روسيا ، لم تكن قد أتاحت لأي كاتب آخر .

كتب ويلسون أيضا عدة مسرحيات نذكر منها « بصيص من الضوء الأزرق » ١٩٥١ التي يقدم فيها نبذة

زائخة بالمرارة والسخرية والتهمك من مستقبل أمر قريب ، كما أصدر عام ١٩٥٤ خمس مسرحيات له في مجلد واحد ، لم يشأ أن يترك الشعر الذي بدأ به حياته ، فكتب عام ١٩٢٩ ديوان «وداعاً أيها الشعراء» ، أما في الرواية فكتب «أحلم بديزى» ١٩٢٩ ، لعل نظرية ويلسون النقدية تكن في كتابه «الجرح والقوس» ١٩٤١ الذى استمد عنوانه من مسرحية سوفوكليس «فيلوكيت» التى يحكم فيها على محارب بالنفى بسبب جرحه ذى الرائحة الكريهة . ومع ذلك يعود إليه الناس لإحضاره مرة أخرى بسبب حاجتهم لللمحة إلى قوسه السحرى الذى سبكيون به حرب طروادة . يعتقد ويلسون أن هذا هو رمز الفنان الحديث الذى يضفى براحة باله وأحياناً بالصدقات فى سبيل إبداء آرائه الموضوعية ، والمجتمع الذى يرفضه ويهاجمه بعنف هو نفسه الذى يحتاج إلى طاقاته الإبداعية وإمكاناته التصحيحية التى تبرز من خلال فنه .

لعل كتاب «الجرح والقوس» يمتاز بالنظرة النقدية للنسقة عن كتاب «حصن أكسيل» الذى كان بمثابة عرض تاريخي مسطح لحركة الرمزية فى الأدب : ففى «الجرح والقوس» يحاول ويلسون معالجة أعمال الأدباء من زاوية سيكلوجية وميثولوجية على سبيل الاستفادة من مناهج علم النفس ، فهو يعتقد أن خيال ديكتز الذى ورد فى رواياته كان نتيجة مباشرة للجروح النفسية التى ترسبت فى نفسه بسبب دخول أبيه السجن وفاء للديون التى عليه . طبق ويلسون المنهج السيكلوجى نفسه على رديارد كبلنج ، وإديث وارن ، وإيرنست هيننجواى ، وعمل الرغم من اتساق النظرية النقدية التى تربط بين الحياة الشخصية للأدب والكيان للموضوعى لعمله ، فإنها نظرة عفا عليها الزمن بسبب إنجازات مدرسة النقد الجديد التى رفضت تركيز الأضواء على نفسية الكاتب . فالعمل الأدبى فى نظرها ليس انعكاساً لهذه النفسية ، بل إعادة صياغة كاملة لها بحيث تكتسب كيانها الموضوعى المستقل تماماً عن شخصية الأديب . ومايمتنا هو العمل فى ذاته ، ولن يفيدنا أن نعرف الشيء الكثير أوالقليل عن حياة الأديب وظروفه ، وذلك لسبب بسيط هو أننا نلتوق العمل الأدبى لا الأديب .

من هنا كانت مكانة إدموند ويلسون ذات أهمية تاريخية ثقافية أكثر منها أهمية فنية نقدية ، فلاشك أن القارئ يحصل على الكثير من المعلومات المفيدة والمثيرة من اطلاعه على كتاباته ، لكن هذه المعلومات لن تساعده على تذوق أعمال الأدباء التى تناوفا ويلسون بالدراسة تلوفا تحليليا موضوعيا ؛ فقد يكون من الكثير أن نعرف شيئا عن الظروف النفسية المريعة التى أحاطت بحياة ديكتز فى شبابه ، لكن هذا لن يضيف شيئا إلى استيعابنا لإنجازاته الروائية فى ذاتها ، لذلك توارت آراء إدموند ويلسون فى الظل ، ولم تستطع أن تصمد أمام للنتائج التحليلية لعلم النقد الموضوعى الذى أرسى تقاليده مدرسة النقد الجديد منذ أوائل هذا القرن سواء فى أمريكا أو فى أوروبا .

في مقدمته لمسرحية « معركة اللالكة » أولى مسرحيات تينيسى ويليامز التي عرضت عام ١٩٤٠ ، قال ويليامز : إنه لم يشك لحظة واحدة في وجود ملايين الناس الذين يمكن أن يقول لهم ما يرغب في توصيله إليهم ، وهو يعتقد أن علاقة المؤلف المسرحي بالقارئ أو للفرج علاقة حب من أسمى أنواع الحب التي عرفها البشر. وعلى المؤلف أن يعمق هذه العلاقة في كل عمل أدبي جديد يتجه لأن العناق بين المؤلف والمفرج حتى لا مفر منه وإلا ستكون النتيجة أن يعيش في واد على حين أن جمهوره في واد آخر ١ وضمور هذه العلاقة الحيوية لا يضيء سوى جفاف النبع الأصيل الذي يستمد منه الكاتب المسرحي مضامينه الفكرية وأشكاله الفنية . أثبت تينيسى ويليامز عمليا إيمانه العميق بالعلاقة الحيوية بين المؤلف للمسرحي وجمهوره في كل مسرحية كتبها بعد ذلك ، لكن لا يني هذا أنه حاول تملق الجمهور عن طريق دغدغة غرائزه ، لأنه - على العكس من ذلك تماما - عالج مضمون الجنس بمنتهى القسوة والعنف ، ولكن في شاعرية خصبه جعلت المفرج يركز على الجوانب الجادة والحوية لهذا المضمون ، لذلك لا يمرؤ أى ناقد على اتهام ويليامز باللجوء إلى الأدب البورنوجرافى الرخيص ؛ فالعبرة بأسلوب المعالجة الفنية للمضمون المثار ، وليست بالمضمون في ذاته ، ونظرا لهذه الجدية الفنية استطاع ويليامز أن يربط الجمهور الناضج به ربطا وثيقا من ثمانية مسرحية له عام ١٩٤٥ وهى « هوبة الحيوانات الزجاجية » التي حصل بها على جائزة نقاد الدراما في نيويورك في العام نفسه ، وهى جائزة لها وزنها الأدبى الكبير وتدل على أن النجاح الذى حققه ويليامز كان على المستويين الأكاديمي الرفيع والشعبي العريض .

في نهاية عام ١٩٤٥ قام ويليامز بمسرحية إحدى قصص الرواى الإنجليزي د . هـ . لورانس بعنوان « أنت مستنى » وشاركه في الإعداد دونالد ويندهام . كان إقبال الجمهور عليها بالحاس الذى استقبل به نفسه



المسرحية السابقة ، لكنها كانت أقل نصجاً وفتية منها ، وعلى الرغم من التشابه الفكري بين ويليامز ولورانس فإن الإعداد المسرحي لرواية لا يمكن أن يصل إلى مستوى الإبداع الدرامي المضمون مخصص له . ويبدو أن ويليامز أدرك هذه الحقيقة فركز بعد ذلك على كتابة المسرحيات بشكل أدنى قائم بذاته وغير معتمد على روايات لروائيين سابقين . كانت المسرحية التالية « عربة اسمها اللغة » بمثابة الباب الذي دخل منه إلى المسرح العالمي المعاصر ، بل إنه اعتبر بعدها الكاتب المسرحي الأول الذي ظهر في أمريكا بعد يوجين أونيل رائد المسرح الأمريكي ، وخاصة أن آرثر ميللر حتى ذلك الحين كان في بداية الطريق بمسرحية « كلهم أبنائي » .

### المنهج الدرامي :

منذ بداية حياته المسرحية تمكن ويليامز من إرساء قواعد المنهج الدرامي الخاص به ، فقد استفاد من المذهب الطبيعي ، لكنه لم يطبقه تطبيقاً حرفياً بحيث لم يتحصر فيه في حدود التصوير الفوتوغرافي لتفاصيل الحياة اليومية ، بل قام بإعادة صياغة هذه التفاصيل وترتيبها من جديد في قالب درامي يجمع بين الرمزية والشاعرية والعاطفية والملاحظة الحادة . كان يعتقد أن المسرح الناضج لابد أن ينضج على المزج العضوي بين الفنون السمعية والبصرية في آن واحد . وعلى الرغم من أنه مارس كتابة الشعر والقصة القصيرة فإنه آمن بأن المسرح هو فنه ومهنته ومستقبله . فكلما حاول البحث عن شكل فني جديد لفكرة تراوده وجد نفسه يفكر تلقائياً وباستمرار من خلال الصوت واللون والحركة على منصة المسرح . لقد أدرك ويليامز الحقيقة الجوهرية التي يجب الانتباه عن ذهن أي كاتب مسرحي والتي تؤكد أن المسرح كيان فني أكبر بكثير من مجرد اللغة المكتوبة ؛ لذلك صرح ويليامز بأن العمل المسرحي الذي يتسبب له في كثير من القلق وتوتر الأعصاب لا يمكن أن يجسده مجرد الحروف والكلمات فوق السطور والصفحات ؛ فالمسرح بطبيعته فن يتجاوز أبعاد اللغة المكتوبة .

كان ويليامز طموحاً في أن يمنح مسرحه الطابع المميز له ، فعلى الرغم من تأثره الواضح في بدء حياته بتشيكوف ود . هـ . لورانس فإنه جاهد لكي يتزعزعه من برائن التقليد والمحاكاة بحثاً عن الأصالة والإبداع . وبالفعل نجح إلى حد كبير في هذا . هذا الميل إلى الأصالة والتفرد ساعده أيضاً على تجنب التأثيرات القوية التي مارسها كتاب المسرح الاجتماعي والجنلي الذين سيطروا سيطرة تامة على المسرح الأمريكي في الثلاثينيات . واقتصروا في مضامينهم على معالجة الظروف الاجتماعية التي نتجت عن مرحلة الكساد الاقتصادي التي تسببت في إصابة المجتمع الأمريكي بالكثير من اليأس والمرارة والإحباط . كان ويليامز مهتماً أساساً بالإنسان في ذاته بدلاً من الظروف الاجتماعية في عموميتها ؛ لذلك تمتع مسرحياته بمذاق خاص تنفرد به عن مسرحيات أوديس وليليان هيلمان وآرثر ميللر الذين اتخذوا من شخصياتهم مجرد أدوات أو وسائل لكي يصلوا منها إلى تحليل الظروف الاجتماعية والصراع الاقتصادي .

إذا أردنا أن نتبع الخصائص المميزة لمسرح تينيسي ويليامز فسنجد أنها بدأت مع مطالع حياته الفنية وخاصة في مسرحياته ذات الفصل الواحد التي لا يعرف عنها الجمهور المادى شيئاً الآن . هذه المسرحيات كانت بمثابة الجذور الفكرية والبلور الفنية التي طرحت كثيراً من الثار في مسرحياته الكبرى التي اشتهر بها حتى الآن . فتلاني

مسرحية « طفل موتى لا يبكي أبدا » تقابل عاملا في إحدى المصانع يعلم بالمجرة إلى الغابات الكندية ليعمل في تقطيع الأشجار ، وبرغم حاله الرقيق فإن اعترازه بذاته وإنسانيته يدفعه إلى شراء حصان خشبي بعشرة دولارات لابنه الوليد البالغ من العمر شهرا واحدا . يفعل هذا وهو لم يسدد بعد ديونه لمستشفى الولادة ، وغير عائي بمحاولات زوجته المستميتة لكبح جماحه حتى يدرك حدوده . وموتى هذا المتر بنفسه - بصرف النظر عن اعتبارات القتل أو النجاح ، والفقر أو الثراء - يشكل للملاحم الأولى لأبطال ويليامز الذين نقابلهم في مسرحياته من أمثال « معركة اللاتكة » و « هواية الحيوانات الزجاجية » و « للشاكسين الضجرين » .

ومسرحية ويليامز ذات الفصل الواحد للساة « ٢٧ عربة لنقل القطن » تبلورت فيما بعد في مسرحية « عربة اسمها الرغبة » وكان الجنين نضج واستطاع أخيرا أن يخرج إلى الحياة مستقلا منفردا . تصور مسرحية « ٢٧ عربة لنقل القطن » مالكا لأحد محالج القطن عطمه الكساد بقسوة فيضطر إلى السياح لزوجته بالعمل لدى منافسه ، لكن الحقد الذي يحترق في داخله يجبره أخيرا إلى إحراق محالج منافسه في النهاية . وقد تحولت هذه المسرحية فيما بعد إلى الفيلم الكوميدي الساخر « الطفلة اللمعة » .

#### الاتجاه الفكرى :

يتميز الاتجاه الفكرى في مسرح تينيسى ويليامز بإسباغته الشفقة والحنان بل الحب على المقهورين والفاشلين في الحياة ، هؤلاء الذين يحاولون - بطريقة ما - أن يتخطوا الحقيقة المرة الغليظة بالإسما عليها ، هذه الشفقة هى التى يحيط بها ويليامز بملكته الماهر المريضة التى تفقد عقلها في مسرحية « نجمة من برتا » في دوامة من الأضواء الحمراء الكئيبة ، وهى شفقة ليست لها علاقة بالوعظ والإرشاد ، لكنها تنمو من خلال الموقف الدوامى ذاته ، من خلال الصور الناتجة واللوحات الباهتة ، كما نجد في مسرحية « رسالة حب من لورد بايرون » . حيث ينكشف لنا الفقر للدفع الذى يحتم على كاهل امرأتين محاولان العيش على صدقات الساعحين بعرض خطلاب من لورد بيرون .

وويليامز ذو حساسية مفرطة تجاه الشخصيات المنهارة التى تسعى جاهدة الى استعادة الكرامة والاحترام والحب من الآخرين . ومأساة هذه الشخصيات تتبلور في أن للنجأ الأخير لها هو عالم الوهم الذى تهرب إلى أحضانها من وطأة القهر واليأس والإحباط . يبدو هذا الاتجاه أشد ما يكون الوضوح في مسرحية « صورة وجه لسيدة » التى تتخيل فيها البطلة أنها قد اختصبت على يد معجب سابق لها ، ولكن لا وجود له ، تستمر في ولوج عالم الوهم لدرجة أنها تنغمس دور الحسنة الشابة القادمة من الجنوب ، وتتسرع في تبادل الأحاديث المثيرة مع حسناوات غيباليات ، بلا شك فإن هذه الشخصية كانت بمثابة الخطوط التمهيدية التى رسمت منها شخصية بلانش دى بوا في مسرحية « عربة اسمها الرغبة » .

ساعد ويليامز شخصياته البائسة في العثور على عالم الوهم ، لكنه لم يبعدها عن عالم الحقيقة في الوقت نفسه ، ذلك العالم الذى لا يرجح المازين منه ، فيطاردهم أينما وحيثما حلوا ، فتجد سمز هاردويك مور في مسرحية « السيدة المتعطرة » وقد تحولت إلى أضحوكة لسيدتها ومثار لسخريتها ، وهى التى تسخر من أكاذيب

المرأة الفقيرة بأدعائها أنها اكتشفت نباتا برازيليا يتسبب في قهرها الذي جعلها تعيش في الخفيض . لكن عالم الحقيقة المرة لا يخون من قلب كبير يتمثل في زميل السكن الذي يحترف الكتابة ويقرب من منزله هارديك مور ، فقد أعلن أن الأكاذيب ليست من صنع الإنسان ، لكنها اختراع يد العوز الغليظة القاسية التي تحشو فم البؤساء بها .

في هذه المسرحيات ذات الفصل الواحد يشارك ويليامز معاصره في تصوير قطاعات مختلفة من المجتمع الأمريكي ، لكن بطريقته الدرامية المتميزة ؛ فهو يقدم تجسيدا دراميا للرغبة الإنسانية الملحة التي لا تقابل بسوى الإحباط ، ويحرص في الوقت نفسه على تشكيلاته الشعرية التي تبلور نزوع الإنسان نحو التعويض بصرف النظر عن نوعية ذلك التعويض ، وربما كان الخط المشترك الوحيد بين ويليامز وبين كتاب المسرح الأمريكي المعاصر من أمثال أونيل وبول جرين وأوديسس ويلدر أنه بدأ حياته المسرحية بكتابة للمسرحيات ذات الفصل الواحد والتي بلورت فيها بعد كل اللامح للتميزة لمسرحه بصفة عامة .

#### معركة الملائكة :

كانت « معركة الملائكة » هي أولى مسرحيات ويليامز الطويلة ، وفيها حاول أن يجمع عددا كبيرا ومتنوعا من العناصر التي صاغها منفصلة بعضها عن بعض في مسرحياته ذات الفصل الواحد . جاء بطله الصعلوك « المتجول » فال إكسفاير إلى مدينة منارة منحلة ، وتضمن من تكوين علاقة بغتاة أرسطراطية معنوعة ، ثم أحاط ويليامز بطله بحديقة من سيدات البيوت البائسات مع جوقة مضادة من رجال المدينة المحافظين . لا يلبث البطل أن يهرب من الفتاة المعنوعة لكي يقع في حب زوجة يقال تعاني اليأس والفشل نفسه وتفكر في الانتقام والانسجام ، ولكن فشل ويليامز في مزجها وتوحيدها دراميا ، ولجأ إلى الاعتماد على المواقف العشوائية والصدف العرضية مثل إقحام عنصر الانتقام في شخصية المرأة التي هرب منها ، وقتل الزوجة على يد البقال الغيور ، وهي جريمة القتل التي تأخذ المدينة بحريتها فضته .

وعلى الرغم من فشل مسرحية « معركة الملائكة » في الحصول على نجاح ساحق عام ١٩٤٠ فإنها تحتل عند ويليامز مكانة خاصة بدليل أنه عاد إلى تنقيحها عام ١٩٥٧ وظهرت بعنوان « أورفيوس هابطة » . هذا التنقيح منح المسرحية القديمة أبعادا رمزية وإيماءات درامية جديدة . تحول فال إكسفاير إلى أورفيوس الذي يرمز بدوره إلى الفنان الخالد الذي يفشل في مجارة العالم البائس والتوحد معه فيهمر ؛ لذلك يمثل وصول فال إلى مدينة جنوية ضيقة الأفق ومتعصبة نزول أورفيوس إلى العالم السفلي . ونظرا لازدياد الإيماءات الشعرية الخصبة فإن المسرحية الجديدة تمتاز بالتحليل العميق الذي يبني تشكيل الحقيقة الاجتماعية في تكوين جمالي أخاذ .

يرتبط الانجذاب الرمزي في « أورفيوس هابطة » بمسرحية « كامينو الحقيقى » التي تبلور انتصار الرمزية على الطبيعية في مسرح تينيسى ويليامز ، فقد تضاعف ولهم بالدراسة الرمزية في الشعر الفرنسي إلى الدرجة التي شغلته عن أدوات درامية أخرى لا تقل أهمية عن الرمز ، لذلك فإن مسرحية « أورفيوس هابطة » و « كامينو الحقيقى » تكشفان عن الباطنة في الاعتماد الكامل على الانجذاب الرمزي الشفاف ؛ كما تكشفان عن الانجذاب نحو العنف الحسى

والقسوة الجسدية ، لكن امتزاج الشعر بالعتف خلق نوعا جديدا من الشعر المسرحي الذى يزود الموقف الدرامى بكل العناصر الرمزية المجددة والمجردة التى تعتمد أساسا على التركيب الموسيقى والحالة النفسية التى تسود المسرحية بصفة عامة . ولعل السبب الذى فرض على ويليامز هذا الاتجاه يكمن فى المضمون الذى يدور حول نساء الجنوب العاجزات عن مواجهة العالم الجديد بكل عنفه وقسوته على حين يترأى لمن علمهن القديم وكأنه فردوس مفقود يحنى وراء غلالات الوهم .

#### أوهام الماضى :

يتشكل نسج معظم مسرحيات ويليامز من أوهام الماضى التى تعيش فيها الشخصيات : من هنا كانت هذه الغلالة الشعرية التى تغلف كل الموجودات ، وقد أدرك إليها كازان - مخرج مسرحيات ويليامز - هذه الحقيقة ، فكتب فى كتابه « الإخراج للمسرحى » عام ١٩٥٣ عن مسرحية « صيف ودخان » أنها « تراجيديا شعرية ليست واقعية ولا طليعية » ومع ذلك نستطيع القول بأن ويليامز ظل متحررا من الخضوع لأى قالب جامد برغم عودته إلى الأسلوب الشعرى الانطباعى أو التأثيرى فى « صيف ودخان » ، وهو الأسلوب الذى سيطر بصفة خاصة على « هوابة الحيوانات الزجاجية » .

لكن ليست كل بطلات ويليامز من ذلك النوع الذى يعيش فى أوهام الماضى ؛ فهو يميل إلى التنوع وتجنب القوالب الجامدة ؛ لذلك نجد سيرافينا بطلة « وشم الورد » امرأة مملوءة بالحسوبة لآتمت بأى شبه من قرب أو بعيد إلى ميدان الجنوب اللاتى يكسو الشحوب وجوههن والارتعاشة حركاتهن . فالملوف يركز على الطاقة الجنسية والنفسية المتفجرة داخل سيرافينا الأرملة ذات الخيال الواسع والنشاط المتدفق . لذلك تميل شخصيتها إلى الكوميديا المطلقة بعيدا عن الجو المأساوى الذى تعيش فيه بطلات ويليامز الأخريات . . يتجلى هذا العنصر الكوميدي فى شخصية الفارومانيا كافاللو خطيب سيرافينا ، وفى العلاقة الترامية الرقيقة بين بحار شاب وابنة سيرافينا ، وفى تصرف سيرافينا التقليدى العتيق تجاه تلك العلاقة ، لكنها إذا كانت تندفع فى بعض الأحيان كالإعصار للمدمر فإنها ليست مثيرة سيرة الخلق ، كما أنها تتخذ موقفا أخلاقيا ساميا تجاه الحب والزواج . يبدو أن عنصر المأساة فى مسرح ويليامز أقوى من العنصر الكوميدي بصفة عامة ، بدليل أن الجو المأساوى يعم مرة أخرى كالكامبوس على المسرحية التالية « فجأة فى الصيف الماضى » وبذلك تشكل الامتداد الحى نفسه لمسرحية « كامينو الحقيقى » و « أورفيوس هابط » . وهى للمسرحيات التى تمثل أعظم توظيف للخيال الدرامى فى عقد الخمسينيات قام به كاتب مسرحى أمريكى منذ أوائل . لكن ويليامز استمر فى الوقت نفسه فى توظيف المسرحية الطليعية فى مسرحيتين حققتا نجاحا ساحقا هما : « قطة فوق سطح من الصفيح الساخن » و « طائر الشباب الحلو » . وهما يجسدان صراعا بالغ العنف والقسوة ضد الفشل والإحباط ، لذلك يعود الامتزاج بين الشعر والعنف كأقوى ما يكون فى مسرحية « طائر الشباب الحلو » التى تجسد السلوك الوحشى للرجال والنساء ؛ فالمسرحية تدور حول نجمة سينمائية وقواد لها وعضو مجلس شيوخ من الجنوب يتمتع بقسط وافر من الفوغالية

وابنه الذى يقود جماعة من الفاشيين تؤيد والده . من الواضح أن ويليامز يملك قبضة حديدية على كل أبعاد اللحظة التى يلقى فيها الضوء الباهر على مجموعة الشخصيات سواء كان ذلك فى مواقف عادية أو غير ذلك . إذا كان هذا العنف يتلشى مرة أخرى فى مسرحية « فترة توافق » التى تميل إلى الكوميديا مثل « وشم الورد » فإنه يعود مرة أخرى فى مسرحية « ليلة السحلية » التى يصارع فيها البطل شانون مجتمعا بلغ من التعفن درجة الاختناق ، لكن أدوع مافى مسرح تينيسى ويليامز أنه لايفرض أى قوالب جامدة على أشكاله الفنية ومضامينه الفكرية ، بل يترك الأفكار تتفاعل عضويا مع الأشكال ، ولايهم إذا كانت المحصلة مأساة أو كوميديا ، المهم أن تكون النتيجة امتدادا طبيعيا للعناصر التى بدأت بها المسرحية ؛ لذلك سنبقى الإحساس الدرامى الفريزى حصنه الحصين وإن كان احتياجه إلى السيطرة والتحكم سيظل نقطة ضعفه الرئيسة . وربما كانت الروح الشعرية التى يتمتع بها ويليامز هى التى ساعدته على أن يتخطى مسرحه حدود الزمان والمكان ، فهو ينظر إلى الإنسان فى جوهره بصرف النظر عن الظروف الاجتماعية الطارئة ، لذلك فهو يسير فى اتجاه يكاد يكون معاكسا لمعاصريه من أمثال أودينس وآرثر ميلر وليليان هيلان الذين يسهرون من الإنسان إلى المجتمع ، على حين يسير ويليامز من المجتمع إلى الإنسان قوام عله المسرحى متملا فى العناصر الشعرية والرمزية والفنائية والتأثيرية والطبيعية ، وكل مامن شأنه بلورة جوهر الإنسان فى كل زمان ومكان .

وليام كارلوس ويليامز أديب أمريكي مارس كتابة الشعر والمسرحية والرواية والترجمة ، لكن شهرته قامت على الاتجاهات الثورية التي نادى بها في مجال مضمون القصيدة وشكلها ؛ كان أحد قادة المدرسة التصويرية أو الإيمائية التي اعتبرت الصورة بمثابة الوحدة الفنية التي تنهض عليها القصيدة ؛ لذلك فالشكل الفني والمضمون الفكري لا ينفصلان أبدا . وإن كانت هذه الحقيقة قد أصبحت من بداهات النقد الأدبي الآن - فإنها كانت فكرة ثورية عندما بدأ ويليامز كتابة الشعر في مطلع هذا القرن . وعلى الرغم من أن ويليامز ينتمى إلى مدرسة ت. س. إليوت وازرا باوند وإيمى لويل وهيلدا دوليتل وغيرهم ، فإن النخبة تختلف في قصائده تماما : فهو شاعر أمريكي قح يهدف أساسا إلى تجسيد الروح الأمريكية ، وذلك على النقيض من إليوت وباوند وكمينجز الذين هجروا بلادهم ، لكي يستقروا في أوروبا ، وكانت النتيجة أنهم كتبوا شعرا يحملون كثيرا من الصبغة الوطنية الإقليمية التي اهتم بها ويليامز بصفة خاصة . لم يكن ويليامز منقادا إلى اتجاهات عصره بدون اقتناع ، لذلك سرعان ما استقل بنفسه عن المدرسة التصويرية ؛ وترغم مائمهات بالمدرسة الموضوعية التي رفعت شعار استحالة انفصال المعنى عن اللبني . وهو اتجاه لا يختلف في كثير والاتجاه التصويري ، لكنه يدل على نزعة ويليامز الاستقلالية ، من هنا اعتبره النقاد من شعراء الطليعة في أمريكا وخاصة أن شعره كان يميل إلى التجديد الفني والفكري ؛ مما أفقده جمهرة عريضة من القراء .

ولد وليام كارلوس ويليامز في مدينة رازفورد بنينجيمى من أب ذى أصل إنجليزي وأم من بورترىكو . اتصل بالحضارة الأوروبية منذ صباه المبكر عندما تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي منتقلا بين مدارس جنيف وباريس ، ثم التحق بكلية الطب بجامعة بنسلفانيا ، وفي عام ١٩٠٩ اشتغل ممارسا عاما في مسقط رأسه رازفورد . كان عام بداية اشتغاله بالطب هو نفسه الذى طبع فيه أول ديوان شعرى له ، منذ ذلك الحين توالى

أعماله الشعرية والنثرية سواء كانت رواية أو مسرحية أو مقالة حتى كونت أخيراً أربعين مجلداً شملت أعماله الكاملة. وبصرف النظر عن هذا الكم فإن الكيف في أعماله له قيمة رائدة في ميدان الشعر الأمريكي ، فقد أفاده انتباهه للمدرسة التصويرية في أسلوبه الفتاكى المركز للتعبور السلس . رفض القوافى والأوزان التقليدية إذ تحولت إلى مجرد قوالب يصب فيها الشاعر مضامينه الفكرية ، فيجب على الشاعر ألا ينجس خلقه الفنى للمعايير مسبقه . كانت نتيجة هذا الاتجاه أن اعتمدت قصائده على الأبيات القصيرة ذات الإيقاع الرشيق البسيط ، وهذا ما أسماه ويليامز بالأوزان الأمريكية قاصداً بذلك ربط الفكرة بالشكل الفنى دون أن يفرض عليها بطريقة مسبقه

كان هدف ويليامز أن يجعل من شعره تجسيدا لروح القومية الأمريكية ومراة لها ، وذلك على النقيض من الشعراء الأمريكيين الذين استقروا في أوروبا ، وتخلصوا من أية صبغة محلية لهم . عبر عن نظرت هذ في كتابه النثرى و البذرة الأمريكية و ١٩٢٥ الذى ألقى فيه أضواء جديدة على التاريخ الثقافى الأمريكى ، وهو الكتاب الذى اعتبره هاروت كرين من الكتب التى لا يمكن أن يستغنى عنها أى مثقف أمريكى . ذلك لأن ويليامز ارتبط بالحياة اليومية للفرد العادى ولم يلجأ إلى التاريخ أو الأساطير لكى يستوحى مضامينه ، بل جسد الحياة المعاصرة بكل تفاصيلها الدقيقة دون أن يلجأ إلى الوعظ أو الإرشاد أو التقرير المباشر . وقد سار على خطاه كثير من أدباء الجيل التالى له ، وكونوا في الثلاثينيات جماعة عرفت « بالموضوعيين » وربما كان أهم إنجاز لويليامز أنه استطاع أن يستخرج من أبسط الموضوعات اليومية أعمق الأحاسيس ، لكنه لم يعبر عنها بذاتية مسطحة مباشرة ، بل أصر على تجسيدها بموضوعية فنية متبلورة ، وضع هذا في أنضج أعماله الشعرية و باترسون و الذى أكد فيه أن الشعر يتعامل هو والأشياء والأشخاص لا الأفكار والمخاطب . ظهر هذا العمل الضخم في أربعة أجزاء بين عامى ١٩٤٦ و ١٩٥١ ، ثم ظهر جزء خامس كملحق له عام ١٩٥٨ .

في هذه القصيدة الطويلة ذات الأجزاء الخمسة يستعرض ويليامز الحضارة المعاصرة بكل ما تحويه من أشعار غنائية و « حوارات » وروائية ، ولقطات نثرية ، وملاحظات تحليلية . . إلخ . أكد ويليامز أن هدفه من هذا العمل الضخم كان إثبات أن الشعر لا يبنى شيئا ، وإنما يكون ويوجد شأنه في ذلك شأن كل الكائنات والأشياء في هذا العالم . لا يقصد الشاعر بمدينة باترسون موقعا جغرافيا معينا ، بل يقصد العالم أجمع لأنه يتخذ منها مجرد رمز ، بل إنه يرى أن المدينة نفسها مثل الإنسان بكل حياته المضيوية والروحية المعلقة ؛ إذ تشمل حياتها في البداية والبحث عن الهدف ثم محاولة تحقيقه بوسيلة ما . في الجزء الأول يجسد ويليامز للملاحم البدائية وللمأدبة للمكان ، وفي الجزء الثانى يتخذ منه إسقاطات على العالم المعاصر كله ، وفي الثالث يبحث عن لغة جديدة لا ينفصل فيها المعنى عن الصوت ، وفي الرابع يتدفق نهر المدينة في طريقه إلى مصبه مثلاً يسعى الإنسان بين الميلااد والموت ، ثم يأتى الجزء الخامس كمحاولة لجمع التنريعات كلها وتكثيفها في شحنة شعرية واحدة . كان المنهج الرمزي الذى اتبعه ويليامز واضحا : فالمدينة ترمز إلى حياة الإنسان كما يرمز النهر إلى الزمن ، على حين ترمز الأصوات التى يحدثها شلال النهر إلى الأحداث المعاصرة . وقد ساعدته هذه الرمزية على تحقيق أكبر قدر ممكن من الموضوعية ؛ لذلك يقارن النقاد ديوان وولت ويتان « أوراق العشب » بعمل ويليامز الكبير .

لكن الناقد إيفور وينتز هاجم ويليامز بحجة أنه شاعر لا يفتقر إلى العمق ، ويتخذ مضامينه من أرى موضوعات بصرف النظر عن احتياال مناسبها للمقام الشعري . يعتقد وينتز أن المضامين التاريخية الهادفة هي التي تصالح الشعر الناضج فقط ، أما ويليامز فيؤكد أنه لا توجد موضوعات شعرية وأخرى غير ذلك ؛ فكل ما يعالجه الشعر لابد أن يكون شعرا بالضرورة . وإذا كان وينتز قد اتهم ويليامز بعدم قدرته على التحكم في مضامينه التي بدت بدائية في بعض الأحيان فإنه من الواضح أن أعماله تتميز بالوحدة الموضوعية التابعة من نظرة متسقة إلى الكون والإنسان . ويبدو أن اشتغال ويليامز بالطب قد ساعده على هذه الموضوعية التي يتحتم على الطبيب أن ينظر بها إلى مريضه على منضدة العمليات . كانت هذه هي السمة الأساس في معظم أعمال ويليامز التي جمعت في مجلدين : الأول يحتوى على الأعمال المبكرة ونشر مرتين في عامي ١٩٣٤ و ١٩٣٨ ثم الأعمال التالية في عام ١٩٥٠ . والمنهج نفسه ينطبق على الثلاثية الروائية التي كتبها بين عامي ١٩٣٧ و ١٩٥٢ : « البطل الأبيض » ، « ودنيا المال » ، « والبناء » ، وكذلك على ديوانه « موسيقى الصحراء وقصائد أخرى » ، ١٩٥٧ ، وكتابه « أوجه الحب الكثيرة ومسرحيات أخرى » ١٩٦١ .

على الرغم من إنكار ويليامز لوجود أى أفكار مستقلة بذاتها في قصائده - فإنه يمكن متابعة نظريته المحددة والمتبلورة التي تنمى الطاقات المبددة والضائعة في حياة المجتمع الأمريكى . هذه النظرة واضحة في أشعاره مثل «ربة اليد الحمراء» و « هذا ما أقوله » و « إلى إيلس » التي يجسد فيها غضبه تجاه الأسلوب الذى يحمي به الفرد الأمريكى الماعدى الذى يموت وكأنه لم يمش في يوم من الأيام . ولعل قصيدة « البيخوت » تكشف دوامة الصراع التي تلف المجتمع الأمريكى ، وتسحق في دورانها كيان الإنسان . يقول ويليامز في القصيدة :

« يطغى رعب السباق ، فيشل العقل عن التفكير  
يتحول البحر للتلطم إلى كتلة من الأجساد الملامية  
حيث يضعف الإنسان ولا يملك يديه شيئا  
مكسور ، مضروب ، مهجور ، قادم من عالم المرقى  
في طريقه إلى عالم الصرخات الساقطة ، الساقطة  
مرتقما فوق طيات الأمواج كما تمر البيخوت . .  
في سباقها الحاذق الجنون » .

نهضت معظم قصائد ويليامز القصيرة على إحساس حاد بموقف الإنسان في هذا الكون ؛ فالصورة الرمزية فيها تسمى دائما لاحتواء الكون كله من خلال دلالاتها وإيماءاتها المتعددة . لم يحاول ويليامز اللجوء إلى الأساليب والألفاظ الرنانة ، بل اعتمد على اللغة الدارجة البسيطة ، وفقرات من الصحف اليومية والخطابات المتبادلة بين الناس ، والتقارير الرسمية الصادرة عن اللجان المسئولة . كان يبحث عن وحدة المجتمع المفقودة في وحدة التقصيدة الموجودة ؛ فالشعر في نظره كغليل بسد الثغرات التي تتحور الوجدان الإنسانى ، ومن ثم تؤثر على البناء الاجتماعى ككل . لم يكن ويليامز من الشعراء الذين يعتمدون على الصنعة الشعرية التي تؤدي إلى التأنق اللفظى ، وأحيانا إلى الاتصاف والتصنع ، بل كان يعتقد أن عملية اختيار المادة الخام نفسها للعمل الأدبى هي



أهم خطوة يمكن أن ينطلق منها الأديب في بناء عمله بعد ذلك . وقد تكون الصورة البدائية لهذه المادة صورة فنية بمعنى الكلمة . كان ويليامز بهذا يريد أن يصل بشعره إلى رجل الشارع ، ومع ذلك عجزت قصائد كثيرة له من الوصول إليه بسبب اجتماعها عن المعنى المباشر السطحي الذي تعود القارئ العادي أن يلتقطه في أثناء القراءة ، لكن كثيراً ما تعاطف هو والوجدان الأمريكي في دفاعه عن الإنسان في كل زمان ومكان ، كما نجد في الأبيات التالية :

« فليسمعي الجميع على الملأ ؟

فأنا لكل إنسان

ولا أهتم إلا بالإنسان

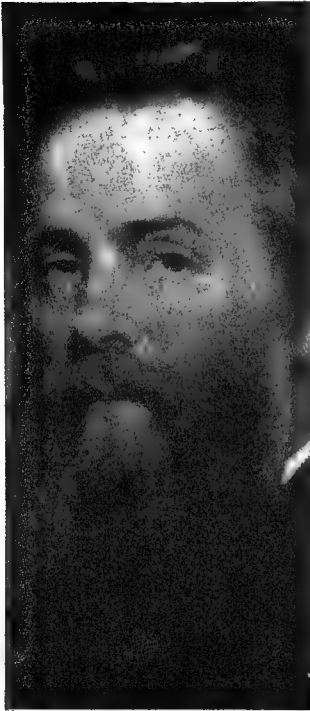
بلدك الذي يريد أن يموت في سلام

عاطا بالذكريات والأحباب »

أما في الأبيات والأشعار التي حاول فيها ويليامز فصل الألفاظ فكانت عن كل إيماءاتها ودلالاتها التقليدية بحيث توحي فقط بأصواتها وأصداها من خلال الإيقاع الموسيقي لها ، فكانت هذه الأشعار صعبة على القارئ العادي الذي غالباً ما يقرأ الشعر للتسلية أو للراحة النفسية التي يحصل عليها من الصور الجذابة والإيقاعات الرتيبة التي تخلص منها ويليامز في معظم أعماله . حاول في بعض أعماله إثبات أن الحدود بين الشعر والنثر في الأدب حدود مصطنعة ، فالنثر يمكن أن يجتري على الإيقاعات والشحنات الشعرية الخاصة به على حين يملك الشعر القدرة على الاحتفاظ بالأفكار والمضامين حية ومتجددة . وعلى الأديب أن يستفيد من الإمكانيات التي يتيحها سواء النثر أو الشعر ، لذلك ذهب ويليامز إلى حدود أبعد من تلك التي وصل إليها الشعر الحر لدرجة أن ناقدا مثل ويندهام لويس دمج ويليامز بأنه حاول كتابة اللا شعر . فقد كانت بعض قصائده في منطقة مجهولة بين الشعر والنثر ! لكن هذا لا يقلل من ريادته في مجال الشكل والمضمون ؛ فقد رفض تقليد من سبقوه لإيمانه بأن التقليد لا يعني سوى التكرار ، ولا يمكن أن يؤدي إلى تقاليد جديدة ، ولا يدخل الشاعر تراث أمته الأدبي إلا إذا شكلت إنجازاته إضافة جديدة إلى تقاليد هذا التراث . وكان وليام كارلوس ويليامز ممن ينطبق عليهم هذا الشرط الحيوي بالنسبة للأدب الأمريكي .



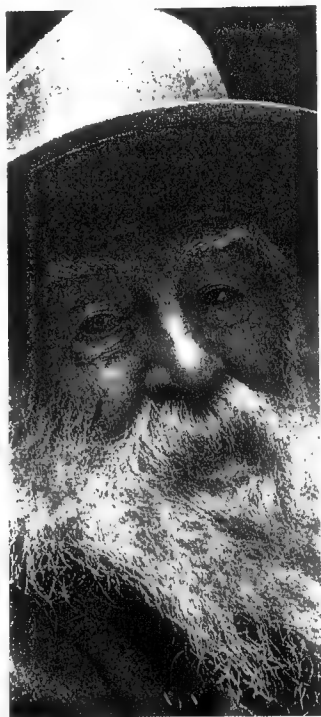
صور مختارة لأدباء الموسوعة







۷۲- ! کمنجز

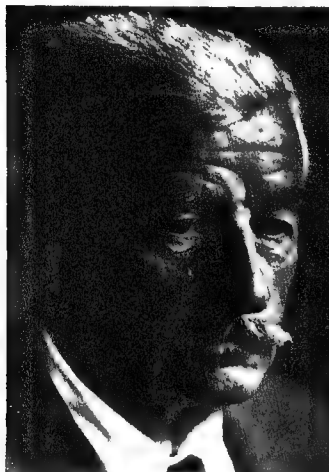


۱۱۴- وولت وینان

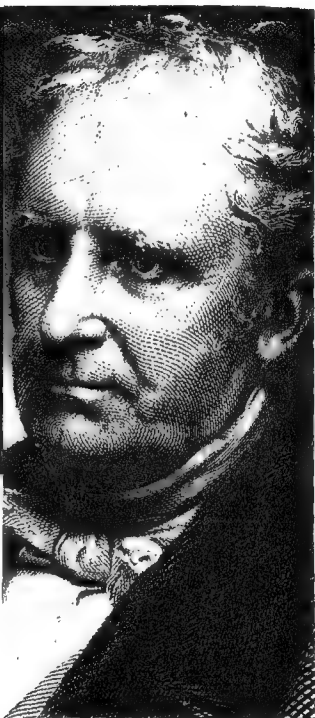


۱۰۹- ایرنست هیمنجوای

---



۶۵- ویلیام فوکزر



۷۴- جیمس فینمورز کوپر

۹۱۶ - ثورنتون وایلدز

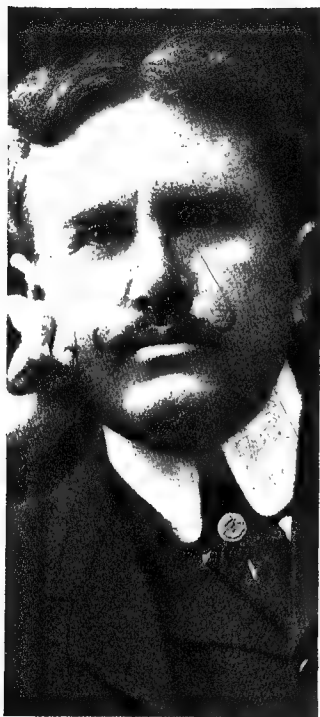


۸۴ - جیمس راسل لوویل



۸۳ - ایملی لوویل





۱۰۵ - آو هنری



۱۱۳ - نوماس وولف



۷۶ - جاك كيرواله



۹۷ - آرثر میلر

---



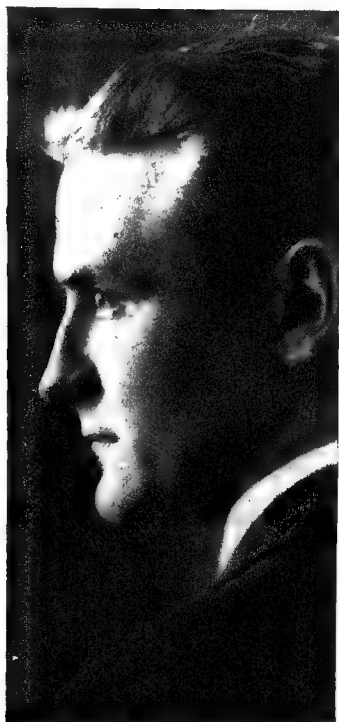
۱۱۸ - نینسی ویلیامز



۷۱ - هارت کرین



۷۰ - ستیفن کرین



٦٢- ف . سكوت لفر جيرالد

---



۹۰ - پرنارد مالاند



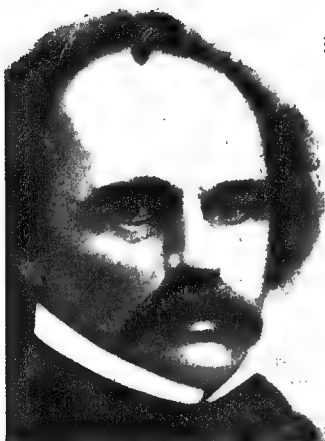
۱۱۰ - ادیث وارنون



۵۹ - پروین شو



۸۰ - چاک لندن



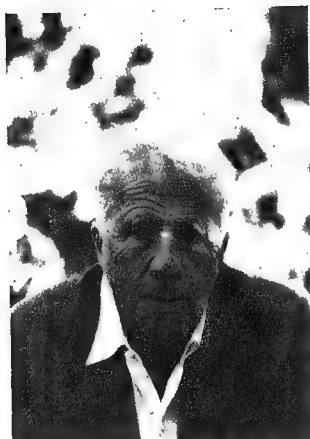
۱۰۷ - نئائیل هولورن



۶۱ - روبرت ا شیرود



۷۷ - رنج لاردنر



۶۳- روبرت فروست



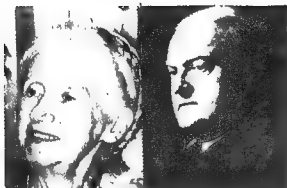
۸۶- جون مارکاند



۶۹- ارسکین کالدويل



۱۰۱- فرانك نوريس



۹۳- ماریان مرز

۱۱۷- ادموند ویلسون



۹۶- ایدنا سانت فنسنت

۹۷- رومان کابوت



۱۱۱- روبرت بن وارين



۱۱۹- وليام كارلوس ويليامز



## أدباء الموسوعة الجزء الثاني

صفحة

٢٩٧	Sinclair, Upton	( ١٩٦٨ - ١٨٧٨ )	.	.	.	٥٨ - سنكلير - آبتين .
٣٠١	Shaw, Irwin	( ١٩١٣ - ١٩٠٠ )	.	.	.	٥٩ - شو - إروين .
٣٠٥	Schwartz, Delmore	( ١٩٦٦ - ١٩١٣ )	.	.	.	٦٠ - شوارتز - ديلمور .
٣١٠	Sherwood, Robert	( ١٩٥٥ - ١٨٩٦ )	.	.	.	٦١ - شيرود - روبرت .
٣١٤	Fitzgerald, F. Scott	( ١٩٤٠ - ١٨٩٦ )	.	.	.	٦٢ - فترجيرالد - ف . سكوت .
٣١٩	Frost, Robert	( ١٩٦٣ - ١٨٧٤ )	.	.	.	٦٣ - فروست - روبرت .
٣٢٥	Freneau, Philip	( ١٨٣٢ - ١٧٥٢ )	.	.	.	٦٤ - فرينو - فيليب .
٣٢٩	Faulkner, William	( ١٩٦٢ - ١٨٩٧ )	.	.	.	٦٥ - فوكنر - وليام .
٣٣٦	Cabell, J. Branch	( ١٩٥٨ - ١٨٧٩ )	.	.	.	٦٦ - كابل - جيمس برانش .
٣٣٩	Capote, Truman	( ١٩٢٤ - ١٩٠٠ )	.	.	.	٦٧ - كابوت - ترومان .
٣٤٣	Cather, Willa	( ١٩٤٧ - ١٨٧٦ )	.	.	.	٦٨ - كاتر - ويللا .
٣٤٨	Caldwell, Erskine	( ١٩٠٣ - ١٩٠٠ )	.	.	.	٦٩ - كاللدويل - إرسكين .
٣٥١	Crane, Stephen	( ١٩١٠ - ١٨٧١ )	.	.	.	٧٠ - كرين - ستيفن .
٣٥٥	Crane, Hart	( ١٩٣٢ - ١٨٩٩ )	.	.	.	٧١ - كرين - هارت .
٣٦٠	Cummings, E.E.	( ١٩٦٢ - ١٨٩٤ )	.	.	.	٧٢ - كمنجز - إي.إي. .
٣٦٧	Kingsley, Sidney	( ١٩٠٦ - ١٩٠٠ )	.	.	.	٧٣ - كنجزلي - سيدني .
٣٧٠	Cooper, J.F.	( ١٨٥١ - ١٧٨٩ )	.	.	.	٧٤ - كوبر - جيمس فينيور .
٣٧٣	Kaufman, G.S.	( ١٩٦١ - ١٨٨٩ )	.	.	.	٧٥ - كوفمان - جورج س .
٣٧٦	Kerouac, Jack	( ١٩٢٢ - ١٩٠٠ )	.	.	.	٧٦ - كيرواك - جاك .
٣٧٩	Lardner, Ring	( ١٩٣٣ - ١٨٨٥ )	.	.	.	٧٧ - لاردنر - رنج .
٣٨٢	Lanier, Sidney	( ١٨٨١ - ١٨٤٢ )	.	.	.	٧٨ - لانيار - سيدني .
٣٨٧	Lindsay, Vachel	( ١٩٣١ - ١٨٧٩ )	.	.	.	٧٩ - لنديماي - فاشيل .
٣٩١	London, Jack	( ١٩١٦ - ١٨٧٦ )	.	.	.	٨٠ - لندن - جاك .
٣٩٧	Longfellow, H.W.	( ١٨٨٢ - ١٨٠٧ )	.	.	.	٨١ - لونجفيلو - هنري وادزورث .

۴۰۱ Lewis, Sinclair	( ۱۸۸۵ - ۱۹۵۱ )	۸۲	لويس - سنكلير .
۴۰۸ Lowell, Amy	( ۱۸۷۴ - ۱۹۲۵ )	۸۳	لويل - ايمى .
۴۱۱ Lowell, J.R.	( ۱۸۱۹ - ۱۸۹۱ )	۸۴	لويل - جيمس راسل .
۴۱۶ Lowell, Robert	( ۱۹۱۷ - ۱۹۷۷ )	۸۵	لويل - روبرت .
۴۲۲ Marquand, J.P.	( ۱۸۹۳ - ۱۹۶۰ )	۸۶	ماركاند - جون .
۴۲۶ Masters, E.L.	( ۱۸۶۸ - ۱۹۵۰ )	۸۷	ماسترز - اِدجار لى .
۴۲۹ McGinley, Phyllis	( ۱۹۰۵ - ۰۰۰۰ )	۸۸	ماكجنلى - فيليس .
۴۳۲ MacLeish, Archibald	( ۱۸۹۲ - ۰۰۰۰ )	۸۹	ماكليش - ارشيبالد .
۴۳۹ Malamud, Bernard	( ۱۹۱۴ - ۰۰۰۰ )	۹۰	مالامد - برنارد .
۴۴۴ McCullers, Carson	( ۱۹۱۷ - ۱۹۶۷ )	۹۱	مكالكرز - كارصين .
۴۴۸ Mencken, H.L.	( ۱۸۸۰ - ۱۹۵۶ )	۹۲	منكن - ه. ل. .
۴۵۱ Moore, Marianne	( ۱۸۸۷ - ۱۹۷۲ )	۹۳	مور - ماريان .
۴۵۵ Mailer, Norman	( ۱۹۲۳ - ۰۰۰۰ )	۹۴	ميلر - نورمان .
۴۶۰ Melville, Herman	( ۱۸۱۹ - ۱۸۹۱ )	۹۵	ميلفيل - هيرمان .
۴۶۷ Millay, Edna S.V.	( ۱۸۹۲ - ۱۹۵۰ )	۹۶	ميللاى - ايدنا سانت فنسنت .
۴۷۰ Miller, Arthur	( ۱۹۱۵ - ۰۰۰۰ )	۹۷	ميللر - آرثر .
۴۷۶ Milner, Henry	( ۱۸۹۱ - ۰۰۰۰ )	۹۸	ميللر - هنرى .
۴۸۱ Nabokov Vladimir	( ۱۸۹۹ - ۱۹۷۷ )	۹۹	نابوكوف - فلاديمير .
۴۸۷ Nash, Ogden	( ۱۹۰۲ - ۱۹۷۱ )	۱۰۰	ناش - اوجدن .
۴۹۰ Norris, Frank	( ۱۸۷۰ - ۱۹۰۲ )	۱۰۱	نوريس - فرانك .
۴۹۴ Harte, Bret	( ۱۸۳۶ - ۱۹۰۲ )	۱۰۲	هارت - بریت .
۴۹۸ Hammett, Dashiell	( ۱۸۹۴ - ۱۹۶۱ )	۱۰۳	هاميت - داشيليل .
۵۰۰ Howells, W.D.	( ۱۸۳۷ - ۱۹۲۰ )	۱۰۴	هاولز - وليام دين .
۵۰۴ Henry, O.	( ۱۸۶۲ - ۱۹۱۰ )	۱۰۵	هنرى - او .
۵۰۸ Howard, Sidney	( ۱۸۹۱ - ۱۹۳۹ )	۱۰۶	هوارد - سيلفى .
۵۱۲ Hawthorne, Nathaniel	( ۱۸۰۴ - ۱۸۶۴ )	۱۰۷	هوثرن - نثانييل .
۵۱۷ Hellman, Lillian	( ۱۹۰۵ - ۰۰۰۰ )	۱۰۸	هيلمان - ليليان .
۵۲۳ Hemingway, Ernest	( ۱۸۹۹ - ۱۹۶۱ )	۱۰۹	هيمنجواى - ايرنست .
۵۲۹ Wharton, Edith	( ۱۸۶۲ - ۱۹۳۷ )	۱۱۰	وارتون - اديث .

صفحة

٥٣٣	Warren, R.P.	( ١٩٠٥ - ٠٠٠٠ )	.	.	١١١ - وارين - روبرت بن
٥٤٠	Wilder, Thornton	( ١٨٩٧ - ١٩٧٦ )	.	.	١١٢ - وايلدر - ثورنتون
٥٤٦	Wolfe, Thomas	( ١٩٣٨ - ١٩٠٠ )	.	.	١١٣ - وولف - توماس .
٥٥٢	Whitman, Walt	( ١٨٩٢ - ١٨١٩ )	.	.	١١٤ - ويتمان - وولت .
٥٥٩	West, Nathanael	( ١٩٤٠ - ١٩٠٤ )	.	.	١١٥ - ويست - نثنائيل
٥٦٣	Wilbur, Richard	( ١٩٢١ - ٠٠٠٠ )	.	.	١١٦ - ويلبر - ريتشارد .
٥٦٧	Wilson, Edmund	( ١٨٩٥ - ٠٠٠٠ )	.	.	١١٧ - ويلسون - إدموند .
٥٧٠	Williams, Tennessee	( ١٩١٤ - ٠٠٠٠ )	.	.	١١٨ - ويليامز - تينيسي
٥٧٦	Williams, W.C.	( ١٨٨٣ - ١٩٦٣ )	.	.	١١٩ - ويليامز - وليام كارلوس .
٥٨١					* صور مختارة لأدباء الموسوعة
٥٩٨	Bibliography.		.	.	* قائمة المراجع .

## قائمة المراجع

## BIBLIOGRAPHY

1. Abbot, Leonard D. (ed.) *London's Essays of Revolt*, 1926.
2. Adkins, Nelson F. *Philip Freneau and the Cosmic Enigma*, 1949.
3. Ahnebrink, Lars. *The Beginnings of Naturalism*, 1950.
4. Allen, G. W. *The Solitary Singer: A Critical Biography of Walt Whitman* 1955.
5. Amdur, Alice. *The Poetry of Ezra Pound*, 1936.
6. Anthony, Katherine. *Louisa May Alcott*, 1937.
7. Arvin, Newton. *Herman Melville*, 1950.
8. Aslan, Odette. *L'Art du Theatre*, 1963.
9. Asselineau, Roger. *The Evolution of Walt Whitman*, 1960.
10. Atkins, John. *The Art of Ernest Hemingway*, 1952.
11. Atkinson, Brooks. *Thoreau: The Cosmic Yankee*, 1927.
12. Baker, Carlos. (ed.) *Hemingway and His Critics*, 1961.
13. ———. *Hemingway: The Writer as Artist*, 1952.
14. Baldanza, Frank. *Mark Twain: An Introduction and Interpretation*, 1961.
15. Baxter, A. K. *Henry Miller: Expatriate*, 1961.
16. Beach, Joseph Warren. *The Method of Henry James*, 1954.
17. Beer, Thomas. *Stephen Crane*, 1923.
18. Bellamy, Gladys Carmen. *Mark Twain as a Literary Artist*, 1950.
19. Bentley, Eric. *The Dramatic Event: An American Chronicle*, 1954.
20. ———. *The Life of the Drama*, 1964.
21. Blackmur, R. P. *The Art of the Novel*, 1934.
22. ———. *The Literary History of the United States*, 1948.
23. Blotner, J. L. *The Fiction of J. D. Salinger*, 1958.
24. Boyd, Ernest. *H. L. Mencken*, 1925.

25. Brooks, Cleanth & Robert Penn Warren. *Understanding Poetry*, 1938.
26. ———. *Understanding Fiction*, 1943.
27. ———. *Understanding Drama*, 1947.
28. ——— & W. K. Wimsatt. *Literary Criticism: A Short History*, 1957.
29. Brooks, Van Wyck. *The Life of Emerson*, 1932.
30. ———. *The Flowering of New England*, 1936.
31. ———. *The Times of Melville and Whitman*, 1947.
32. ———. *The Writer in America*, 1953.
33. ———. *Howells: His Life and World*, 1959.
34. Brown, E. K. *Willa Cather: A Critical Biography*, 1953.
35. Buck, Pearl. *The Chinese Novel*, 1939.
36. Buranelli, Vincent. *Edgar Allan Poe*, 1961.
37. Caldwell, Erskine. *Call it Experience: The Years of Learning How to Write*, 1951.
38. Cantwell, Robert. *Nathaniel Hawthorne: The American Years*, 1948.
39. Capote, Truman. *Local Color*, 1950.
40. Carpenter, F. I. *Emerson Handbook*, 1953.
41. Carter, Everett. *Howells and the Age of Realism*, 1954.
42. Channing, W. E. *Thoreau: the Poet-Naturalist*, 1902.
43. Chase, Richard. *Herman Melville*, 1949.
44. Clark, Barret H. *Eugene O'Neill: The Man and His Plays*, 1947.
45. Cook, Reginald L. *Dimensions of Robert Frost*, 1958.
46. Cott, Jonathan. *James Purdy: The Damaged Cosmos*, 1963.
47. Coulson, Edwin R. *Sidney Lanier*, 1941.
48. Cowie, Alexander. *The Rise of the American Novel*, 1948.
49. Daiches, David. *Willa Cather: A Critical Introduction*, 1951.
50. Davis, Maxine. *The Lost Generation*, 1936.
51. De Voto, Bernard. *Mark Twain at Work*, 1942.
52. Dell, Floyd. *Upton Sinclair: A Study in Social Protest*, 1927.
53. Doren, Carl Van. *The American Novel*, (1789 — 1939), 1940.
54. Dos Passos, John. *The Ground We Stand On*, 1941.
55. Downer, Alan. *Recent American Drama*, 1961.

56. Elder, Donald. *Ring Lardner*, 1956.
57. Elias, Robert H. *Theodore Dreiser : Apostle of Nature*, 1949.
58. Eliot, T. S. *Poetry and Drama*, 1951.
59. ———. *On Poetry and Poets*, 1957.
60. Elvin, Lionel. *Men of America*, 1941.
61. Emerson, R. W. *Essays and Other Writings*, n.d.
62. Feldman, G. & M. Gastenberg (eds.) *The Beat Generation and the Angry Youngmen*, 1958.
63. Fenn, W. P. *Ah Sin and His Brethren in American Literature*, 1933.
64. Fenton, Charles A. *The Apprenticeship of Ernest Hemingway*, 1954.
65. Fenton, Charles A. *Stephen Vincent Benét*, 1958.
66. Fielder, Leslie. *Love and Death in the American Novel*, 1960.
67. Fischer, John & Robert B. Silvers. *Writing in America*, 1962.
68. French, Warren. *John Steinbeck*, 1961.
69. Gassner, John. *The Theatre in Our Times*, 1954.
70. ———. *Theatre At the Crossroads*, 1960.
71. Geismar, Maxwell. *Rebels and Ancestors*, 1953.
72. Gerbstein, Sheldon Norman. *Sinclair Lewis*, 1962
73. Golden, Harry. *Carl Sandberg*, 1961.
74. Green, Paul. *Dramatic Heritage*, 1953.
75. Greenslet, Ferris. *The Lowells and Their Seven Worlds*, 1946.
76. Gregory, Horace. *Amy Lowell : A Portrait of the Poet in Her Time*, 1958.
77. Grigson, Geoffrey (ed.) *The Concise Encyclopedia of Modern World Literature*, 1970.
78. Hamburger, Philip. *J. P. Marquand*, 1952.
79. Hart, J. D. *The Oxford Companion to American Literature*, 1956.
80. Herzberg, Max J. *The Reader's Encyclopedia of American Literature*, 1963.
81. Hoffman, Frederick J. *The Modern Novel in America*, 1957.
82. Hornblow, Arthur. *A History of the Theatre in America* (2 vols.), 1919.
83. Horowitz, Ellin. *Ralph Ellison : The Rebirth of the Artist*, 1963.
84. House, Kay. S. *Reality and Myth in American Literature*, 1966.

85. Howe, Irving. *Sherwood Anderson*, 1951.
86. ———. *William Faulkner: A Critical Study*, 1953.
87. ———. *Politics and the Novel*, 1957.
88. Hubbell, Jay B. (ed.) *American Life in Literature*, (4 vols), 1936.
89. ———. *The South in American Literature*, 1954.
90. Hudson, W. H. *Lowell and His Poetry*, 1912.
91. Hughes, Glenn. *Imagism and the Imagists*, 1931.
92. ———. *A History of the American Theatre*, (1700 — 1950), 1951.
93. Hyman, Stanley Edgar. *Philip Roth: A Novelist of Great Promise*, 1964.
94. Jarrell, Randall. *Poetry and the Age*, 1953.
95. Kazin, Alfred. *F. Scott Fitzgerald: The Man and His Work*, 1951.
96. ———. *Good-by to James Agee*, 1958.
97. Kelmer, Edgar. *The Irreverent Mr. Mencken*, 1950.
98. Klein, M. L. *The Chinese as Portrayed in the Works of Bret Harte*, 1941.
99. Koch, Vivienne. *William Carlos Williams*, 1950.
100. Kostelanetz, Richard (ed.) *On Contemporary Literature*, 1964.
101. Kramer, Dale. *The Heart of O. Henry*, 1954.
102. Krim, Seymour (ed.) *The Beats*, 1960.
103. Leary, Lewis. *That Rascal Freneau: A Study in Literary Failure*, 1941.
104. Leavis, F. R. *The Great Tradition*, 1949.
105. Lewis, C. Day. (ed.) *Robert Frost*, 1962.
106. Lipton, Lawrence. *The Holy Barbarians*, 1959.
107. Lisca, Peter. *The Wide World of John Steinbeck*, 1958.
108. Lubbock, Percy. *Portrait of Edith Wharton*, 1947.
109. MacLeish, Archibald. *The American Cause*, 1941.
110. ———. *Poetry and Opinion*, 1950.
111. ———. *Poetry and Experience*, 1961.
112. Mantle, Burns. *Contemporary American Playwrights*, 1938.
113. Marchand, Ernest. *Frank Norris: A Study*, 1942.
114. Masters, Edgar Lee. *Vachel Lindsay: A Poet in America*, 1935.

115. ———. *Mark Twain: A Portrait*, 1938.
116. Matthiessen, F. O. *The Stature of Theodore Dreiser*, 1955.
117. McGinley, Phyllis. *The Province of Heart*, 1959.
118. Metzger, Charles R. *Thoreau and Whitman: A Study of Their Aesthetics*, 1961.
119. Miles, Dudley and Robert C. Pooley. *Literature and Life in America*, 1943.
120. Miller, Perry. *The Puritan Heritage*, 1952.
121. Miller, Rosalind S. *Gertrude Stein: Form and Intelligibility*, 1949.
122. Moore, Harry T. *The Novels of John Steinbeck*, 1939.
123. Morgan, Arthur E. *Edward Bellamy*, 1944.
124. Neivus, Blake. *Edith Wharton*, 1953.
125. Nelson, Benjamin. *Tennessee Williams: The Man and His Work*, 1961.
126. Nitchie, George W. *Human Values in the Poetry of Robert Frost*, 1960.
127. Norman, Charles. *The Magic - Maker: E. E. Cummings*, 1958.
128. ———. *Ezra Pound*, 1960.
129. Nowell, Elizabeth. *Thomas Wolfe*, 1960.
130. O'Connor, William Van. *The Shaping Spirit: A Study of Wallace Stevens*, 1950.
131. Pack, Robert. *Wallace Stevens*, 1958.
132. Parkinson, Thomas. *A Casebook on the Beat*, 1961.
133. Perry, Bliss. *Walt Whitman: His Life and Works*, 1906.
134. Porter, Katherine Ann. *The Days Before*, 1952.
135. Powell, L. C. *Robinson Jeffers: The Man and His Work*, 1934.
136. Quin, Arthur Hobson. *American Fiction*, 1938.
137. ———. *A History of the American Drama*, 1945.
138. Ransom, John Crowe. *The World's Body*, 1938.
139. ———. *The New Criticism*, 1941.
140. Reilly, J. J. *James Russell Lowell as a Critic*, 1915.
141. Rice, Elmer. *The Living Theatre*, 1959.
142. Robbins, Russell Hope. *The T. S. Eliot Myth*, 1951.
143. Rouse, Blair (ed.) *Letters of Ellen Glasgow*, 1958.
144. Ruggles, Eleanor. *A Life of Vachel Lindsay*, 1959.



145. Sanderson, S. F. *Ernest Hemingway*, 1961.
146. Santayana, George. *Reason in Art*, 1905
147. ———. *Three Philosophical Poets*, 1910.
148. Schevill, James. *Sherwood Anderson: His Life and Work*, 1951.
149. Schorer, Mark. *Sinclair Lewis: An American Life*, 1961.
150. Sedgwick, W. E. *Herman Melville: The Tragedy of Mind*, 1944.
151. Shaw, Charles B. *American Essays*, 1963.
152. Shea, L. M. *Lowell's Religious Outlook*, 1926.
153. Shulenberg, Arvid. *Cooper's Theory of Fiction*, 1955.
154. Smith, C. Alphonso. *Poe: How to Know Him*, 1921.
155. Smith, Grover. *T. S. Eliot's Poetry and Plays: A Study in Sources and Meaning*, 1956.
156. Spender, Stephen & Donald Hall. *The Concise Encyclopedia of English and American Poets and Poetry*, 1970.
157. Spiller, Robert E. *Fenimore Cooper: Critic of His Times*, 1931.
158. ———. *The Literary History of the United States*, 1953.
159. Sprigge, Elizabeth. *Gertrude Stein: Her Life and Work*, 1957.
160. Sprigle, Ray. *In the Land of Jim Crow*, 1949.
161. Squires, Radcliffe. *The Loyalties of Robinson Jeffers*, 1956.
162. Stein, Gertrude. *The Making of the Americans*, 1925.
163. Stewart, George R. *Bret Harte: Argonaut and Exile*, 1931.
164. Tate, Allen. *Essays on Poetry and Ideas*, 1936.
165. ———. *Reason in Madness*, 1941.
166. ———. *Language of Poetry*, 1960.
167. Tischler, Nancy. *Tennessee Williams, Rebellious Puritan*, 1961.
168. Trombly, A. E. Vachel *Lindsay: Adventurer*, 1929.
169. Unger, Leonard. *T. S. Eliot: A Selected Critique*, 1948.
170. Vickery, Olga W. *The Novels of William Faulkner*, 1959.
171. Wagenknecht, Edward. *Longfellow: A Full - Length Portrait*, 1955.
172. ———. *Hawthorne: Man and Writer*, 1961.
173. Waggoner, H. H. *Hawthorne: A Critical Study*, 1955.
174. Walcutt, Charles C. *American Literary Naturalism*, 1956.

175. Ward, A. C. *A Book of American Verse*, 1935.
176. ———. *Longman Companion to Twentieth Century Literature*, 1970.
177. Warren, Robert Penn. *Selected Essays*, 1958.
178. ———. *The Legacy of the Civil War*, 1961.
179. Waterhouse, R. R. *Bret Harte, Joaquin Miller and the Western Local Color Story*, 1939.
180. Watkins, F. C. *Thomas Wolfe's Characters: Portraits from Life*, 1957.
181. Watts, Harold H. *Ezra Pound and the Cantos*, 1952.
182. West, H. F. *The Strange Case of Henry Miller* 1946.
183. Wharton, Edith. *The Writing of Fiction*, 1925.
184. ———. *A Backward Glance*, 1934.
185. Whicher, S. E. *Freedom and Fate: An Inner Life of R. W. Emerson* 1953.
186. Whitney, William Dwight. *Who Are the Americans?*, 1942.
187. Williamson, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot*, 1953.
188. Wilson, Edmund. *The Triple Thinkers*, 1938.
189. ———. *The Shock of Recognition*, 1943.
190. ———. *A Piece of My Mind*, 1956.
191. ———. *Night Thoughts*, 1961.
192. Wilson, Forrest. *The Life of Harriet Beecher Stowe*, 1943.
193. Winters, Yvor. *Edwin Arlington Robinson*, 1946.
194. ———. *The Function of Criticism*, 1957.
195. Winther, Sophus. *Eugene O'Neill: A Critical Study*, 1934.
196. Worthington, Marjorie. *Miss Alcott of Concord*, 1958.
197. Wright, Richard. *Black Power*, 1954.

١٩٧٩/٢٩٩٠	ط م الإبداع
ISBN ٩٧٧-٢٤٧-٧١١-٤	التوزيع العربي

٥/٧٨/١٢٠

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)



## هذه الموسوعة

تجمع بين التعريف بسيرة أدياء أمريكا  
وأعمالهم وإنجازاتهم ، وبين الدراسة التي  
تكني للإلمام بمكانة هؤلاء الأدياء  
وانجاساتهم بحيث لا يجد القارئ العادي  
نفسه مضطراً للجوء إلى مراجع أخرى .  
وقد تعرضت الموسوعة لأعمال هؤلاء  
الأدياء بمعيار نقدي واحد حتى يتمكن  
القارئ من تحديد السليبيات والإيجابيات  
التي ميزتها ، ووضع كل أديب في موقعه  
الصحيح على خريطة الأدب الأمريكي.  
ودار المعارف تقدم هذه الموسوعة إلى  
القارئ العربي ليحدث ذلك التواصل  
الفكري والحضاري مع الأدب العالمي .